教育部重点推荐大学文科教材

中國文學史新著

中卷

（增订本）

Zhongguo Wenxueshi Xinzhu

章培恒　骆玉明　主编

复旦大学出版社
上海文艺出版社

Zhongguo Wenxueshi Xinzhu





教育部重点推荐大学文科教材

章培恒 骆玉明 主编

中国文学史新著

中卷

Zhongguo Wenxueshi Xinzhu

（增订本）

复旦大学出版社
上海文艺出版总社

图书在版编目(CIP)数据

中国文学史新著/章培恒,骆玉明主编. —上海:复旦大学出版社,2007.9
ISBN 978-7-309-05462-0

Ⅰ. 中… Ⅱ. ①章…②骆… Ⅲ. 文学史-中国 Ⅳ. I209

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 044989 号

中国文学史新著
章培恒 骆玉明 主编

出版发行 复旦大学出版社 上海文艺出版总社
上海市国权路 579 号 邮编 200433
86-21-65642857(门市零售)
86-21-65100562(团体订购) 86-21-65109143(外埠邮购)
fupnet@fudanpress.com http://www.fudanpress.com

责任编辑 贺圣遂 杜荣根 韩结根
总 编 辑 高若海
出 品 人 贺圣遂

印　　刷 浙江临安市曙光印务有限公司
开　　本 787×960 1/16
印　　张 96.75
字　　数 1735 千
版　　次 2007 年 9 月第一版第一次印刷
印　　数 1—8 000

书　　号 ISBN 978-7-309-05462-0/I·382
定　　价 108.00 元 (全三册)

内容提要

本书是对现代文学以前的中国文学发展过程的实事求是而又独具特色的描述。在描述中，作者根据马克思主义理论，以人性的发展作为文学演变的基本线索；吸收西方形式美学的成果，把内容赖以呈现的文学形式（包括作品的语言、风格、体裁、叙事方式、由各种艺术手法所构成的相关特色等）作为考察的重点，并进行相应的艺术分析；严格遵照实证研究的原则，伴随必要而审慎的考证，通过对一系列作品的新的解读和若干长期被忽视的重要作家、作品以及其他文学现象的重新发现，以探寻和抉发中国古代文学本身的演化和中国文学古今演变的内在联系，从而揭示出中国现代文学乃是中国古代文学的合乎逻辑的发展，西方文化的影响只是加快了它的出现而非导致了中国文学航向的改变。此书虽然充分吸收了复旦大学出版社1996年出版的《中国文学史》的优点，但却已是一部新的著作。

目　录

第四编　中世文学·分化期

第五编　近世文学·萌生期

第　四　编

中世文学

分化期

概　　说

中国文学自建安至唐玄宗时期，在总体上是沿着文学自觉的途径、本着美的追求的精神发展过来的。其间虽有梁裴子野作《雕虫论》，对美文学加以攻击，但影响不大；北周的苏绰、隋代的李谔力图改变文风①，也没有达到目的。到了唐代，陈子昂否定齐梁诗歌的"彩丽竞繁"，倡导"复古"，但他标举的"汉魏风骨"，其实是建安、正始乃至太康时期左思的诗歌传统，并没有违背建安以来的文学发展道路。而自中唐时期起，文学就开始分化，明显地出现了两种足以对峙的倾向；当然并非在任何时期都势均力敌。

一种倾向是把文学作为政治、道德的附属品或工具，而其所坚持的政治、道德的指导原则则是儒家之道。中唐时期柳宗元提出"文者以明道"（《答韦中立论师道书》），白居易要求诗歌的"风雅比兴"（《与元九书》），都在不同程度上体现了这种倾向。到了宋代，其声势更盛。周敦颐主张"文所以载道也"（《通书》二十八），邵雍认为作诗需把"情累都忘去"（《伊川击壤集·序》），就显然比柳宗元、白居易走得更远。这些在文学创作中都有相应的体现，唐代的古文运动和新乐府运动、宋诗的感情薄弱成为较普遍的现象就是生动的例证。另一种倾向则是建安至唐玄宗时期的文学主流的继续并向着更高阶段的发展，在这方面不但有诗文，也有传奇、讲唱文学和新起的词。后者成为宋代文学中最有生命力的门类；尽管到了南宋，词的任情唯美倾向有所减弱。换言之，自中唐至南宋末期，一方面是文学的分化，另一方面是文学仍在前进。更确切地说，这是在分化中的前进。

我们把这一时期称为中世文学的分化期。

城市经济的繁荣与理学的兴起

上述文学局面的形成，除了文学自身的原因（这在本编各章中将予以具体

---

① 分别见《周书·苏绰传》、《隋书·李谔传》。

说明)外,经济的发展是很重要的因素。

南北朝时期虽长期分裂,但双方经济都在增长。不但农业,工商业也在逐渐繁荣。与此相应,则是富庶的城市的扩展。隋唐的经济就是顺着这个势头向前推进的,虽然在这过程中又经受了隋末大动乱和安史之乱等波折。

在唐玄宗时代,全国已有了许多富庶、繁荣的城市。安史之乱及其后的藩镇跋扈虽然对经济造成了很大的破坏,但那主要在黄河流域,长江流域基本未受影响,经济仍不断壮大,并承担了唐王朝的绝大部分赋税;所以中唐时期的韩愈说:“当今赋出于天下,江南居十九。”(《送陆歙州诗序》)扬州和益州(今四川成都)成了全国最繁华的都市,有“扬一益二”之称(见《资治通鉴》卷二五八)。到了唐末和五代时期,扬州虽也遭到破坏,但就总体来说,“南方及华东经济却在发展,局部区域经济正在兴起。……这些地方,发展起来的不仅是小农经济,而且是商业;宋代商品经济的发展超过唐代,主要是由于这些东南各省区域经济有新发展所形成”①。

宋代的城市经济繁荣,更胜唐代。在北宋中期,处于江南的城市杭州,已是“参差十万人家”,“市列珠玑,户盈罗绮,竞豪奢”(柳永《望海潮》)。至于首都汴梁的富丽,更是甲于全国。孟元老《东京梦华录》记其于北宋末的情况说:“举目则青楼画阁,绣户珠帘;雕车竞驻于天桥,宝马争驰于御路。金翠耀目,罗绮飘香。新声巧笑于柳陌花衢,按管调弦于茶坊酒肆。八荒争凑,万国咸通。集四海之珍奇,皆归市易;会寰区之异味,悉在庖厨。”但杭州在作为南宋的首都后,其规模又非北宋汴梁可及。《都城纪胜》载,南宋末年,杭州的户数达到“仅百万余家”②,这虽可能有些夸张,但几十万户总是有的。这样的一个大都市,绝不是只靠政治力量就能形成的,必须有发达的商业、手工业和文化娱乐设施相配合。有关这些方面的情况,《都城纪胜》和《梦粱录》都有较具体的记载。

与此相应,人口结构也发生了变化。杜佑在唐代中期说:“……其后仕宦途多,末业日滋,今大率百人才十人为农,余皆习他技。”(《新唐书·突厥传》)农业人口的减少实已到了极为突出的地步。又,宪宗元和六年中书、门下奏:“国家自天宝以后,中原宿兵,见在军士可使者八十余万,其余浮为商贩,度为僧道,杂入色役,不归农桑者又十有五六,则是天下常以三分劳筋苦骨之人,奉七分坐衣待食之辈。”(《旧唐书·宪宗本纪》)其所估算的农业人口虽较杜佑所估算的为多,但僧道、商贩、色役等既占到十分之五六,则其中商人及手工业者

① 见朱伯康、施正康《中国经济通史》,中国社会科学出版社1995年版,第649页。

② “仅”是几乎、接近之意。

的人数即使仍少于农业人口，当也不至相差很大。总之，从唐代中期起，商人和手工业者的人数必然增加颇多，这也正是城市得以发展的基础。

宋代的经济比唐代更为发展，光就海外贸易来说，南宋“渡江之初，东南岁入，不满千万”①，而杭州、明州、广州三市舶司（管理海上贸易的机构）自建炎二年（1128）至绍兴四年（1134）间每年“收息钱九十八万缗”②，占政府年收入的十分之一。所以顾炎武《天下郡国利病书》（卷一百）说：“南渡后，经费困乏，一切依办海舶，收入固不少。”这都可以反映其工商业的总体水平，而其手工业者和商人的人数较之唐代当亦只多不少。

城市经济的发展，手工业和商业的发达，虽然加强了整个社会的经济联系，但就从事手工业和商业的个人来说，却获得了较多的活动空间（甚至作为个人的农民也增添了谋生的途径），其个人意识自必相应增长，群体对个体的束缚不得不相应放松。同时，以经济为杠杆，享乐生活和享乐意识也大为发展起来。这一切，对于文学的较无束缚地抒发个人感情，提供了有利的客观条件。

但另一方面，这对于封建秩序却起着腐蚀作用；就当时经济的基本方面来说，还是封建经济。因而，有害于封建秩序的思想和行为是与当时制度相矛盾的。加以安史之乱的爆发和其后的藩镇的跋扈无论给唐王朝的统治还是整个社会都造成了严重的危害，于是，从思想上维护封建秩序和排斥异端就成为深具现实意义的迫切任务。宋王朝建立以后，由于手工业和商业的进一步发达，由生产发展所导致的对封建秩序的腐蚀作用有增无减，少数民族所建立的辽、夏等政权的力量又对宋政权形成强大的压力，上述的思想要求就更具有迫切性。

在中国的传统思想武库中，在这方面最能起作用的是儒家思想。但自建安以来，它一直未能再恢复到汉武帝时期所开始树立的辉煌地位。隋、唐虽然分别采取了一些提高儒家思想地位的措施，但并未产生巨大的效果。例如，唐太宗贞观时期令孔颖达等撰《五经正义》，高宗永徽二年（651）又诏中书、门下与国子、三馆博士、弘文馆学士加以考证，似乎对儒学非常重视；在完成以后，又于永徽四年宣布：“每年明经，令依此考试”（《旧唐书·高宗本纪》）。而在唐代的科举考试中，明经科却又很受轻视，远不能与进士科相比③。所以，此等盛举远不能改变局面。在安史之乱爆发以后数十年，遂有韩愈、柳宗元、李翱等致力于儒学复兴。这不是一种官方行为，而是作为统治阶级的地主阶级中

① 《建炎以来朝野杂记》甲集卷十四《国初至绍熙天下岁收数》。

② 同上书卷十五甲集《市舶司本息》。

③ 见陈寅恪先生《元白诗笺证稿》，上海古籍出版社1978年新一版，第84—85页。

一批热衷于挽救统治危机的人们的主张。它在当时就引起了较强烈的反响，到晚唐五代虽一度消沉，但到宋代则以理论更为周密、气势更为盛大的形态出现，形成了理学。尽管在宋代倡导理学的并非大官僚，理学也曾一度受到官方排斥，但在地主阶级的士人中却有广大的信徒。同时，宋王朝从真宗时期起大力提倡儒学。真宗一即位，就下诏访求孔子嫡孙，不久找到了孔子的四十五世孙，任他为曲阜县令，袭封文宣公。大中祥符元年(1008)，加谥孔子为玄圣文宣王，次年，追封孔子弟子七十二人，以左丘明等十九人配享孔子庙，加封爵；同年，正月“庚午诏，读非圣之书及属辞浮靡者皆严谴之，已镂板文集令转运司择官看详，可者录奏”；三年七月己亥，“诏南宫、北宅，大将军以下各勤讲肄，诸子十岁以上并受经学书，勿令废惰”(以上皆见《宋史·真宗本纪》二)。对儒家思想不仅正面宣扬，而且辅以思想统制的手段，儒学之得以在思想领域取得统治地位，自非意外。这也就给理学——儒学在当时最切合实际需要和具有最高理论水平的一个派别——的兴盛提供了肥沃的土壤。换言之，自唐代韩愈等开始的振兴儒学的努力，至宋代而结出了丰硕的果实。

不过，社会既已发展到了唐宋时期，就不可能原封不动地搬用先秦的儒家思想来解决当时的问题了。所以，韩愈、李翱等人都希图对原有的儒家思想作若干改造。李翱的见解尤其值得注意。他认为人性都是善的，但却为情所累，“情既昏，性斯匿矣，非性之过也”(《复性书》上)。为此，他主张去情而复性，但“人之昏也久矣，将复其性，必有渐也”，所以，他要人首先“斋戒其心”，做到“弗虑弗思，情则不生”，进而达到“惟性明照，邪也何所生”的境地(《复性书》中)。被他作为“复性”的必不可少阶段的“斋戒其心”，实源自佛道两家。他把韩愈的儒、法结合改成了儒与佛、道结合；这再一次证明了单单依靠儒家思想已不能挽救当时的社会危机。

宋代的理学虽有不同的派别，但以北宋的程颢(1032—1085)、程颐(1033—1107)和南宋的朱熹(1130—1200)为代表的一派影响最大，通常称为程朱理学。由南宋的陆九渊(1139—1193)与其兄陆九韶、陆九龄(1132—1180)倡始的一派在明代虽然声势很盛，在宋代却无法与程朱理学并驾齐驱。程朱理学主张“存天理，去人欲”，实际是由李翱的复性去情说发展而来。其所谓“天理”，就是李翱的所谓“性”，但在论证“性”即“天理”的体现这一点上，较充分地显示了思辨哲学的特色；这在中国哲学史上是一种新的进展，也可说是中国自然科学进展的曲折反映。其所要去的“人欲”，虽不似“情”的笼统，但也有其相通之处。因为，李翱之反对“情”，就是由于从“情”出发的欲求有可能破坏社会规范；而程、朱所否定的“人欲”，则正是一切与当时的社会规范相反的东西。

程朱理学在宋代虽非官方意识形态，但儒家思想在宋代受到官方的积极支

持，而作为儒家思想中一个派别的程朱理学，要求人们通过普遍的自我调节来维护社会的秩序和安定，并为此提供了一整套的论据和实践的步骤，又正适合当时的维护封建秩序的需要，因而在士大夫中获得强烈的反响也正是十分合理的事。

由此，在中唐至宋末的漫长时期里，一方面，随着工商业的发展、城市的繁荣、市民队伍的日益壮大而来的市民意识对文学（以及从事文学活动的士大夫）的影响必然日渐加深，但另一方面，随着儒学的复兴、理学的形成而来的儒家思想对士大夫和文学的影响也必然会愈益加强，这就形成了文学上的较为明显的、同时又是处于错综复杂的态势的分化。

这种分化的主要表现是：第一，俗文学的兴起与雅、俗文学的互为影响；第二，雅文学本身乃至士大夫作者自身的分化。

俗文学的兴起与雅俗文学的互为影响

在唐代以前，本就存在着出于民间的文学作品。以汉代而论，即有民间乐府与俗赋。但其在文学发展中的影响，均不能与唐、宋的俗文学相提并论。因为，汉代的俗赋固然长期未曾受到重视，就是汉代乃至南朝的民间乐府，与士大夫创作的诗歌相比，也始终处于附庸的地位。但元、明两代最为杰出的文学作品却是关汉卿等人的杂剧和被称为"四大奇书"的小说——《三国志通俗演义》、《水浒传》、《西游记》、《金瓶梅词话》——以及汤显祖的《牡丹亭》；而元杂剧与"四大奇书"皆属于俗文学的范围，《牡丹亭》的体裁——传奇也由俗文学的南戏演化而成。因此，从文学发展的角度说，俗文学在元、明已由附庸而成为主流。作为当时的杂剧和通俗小说的滥觞的，则是唐、宋的俗文学。由此也可说明唐、宋的俗文学在我国文学史上的重大意义。至其所以如此，乃因唐、宋的俗文学主要是适应市民的需要而产生的，随着市民在社会上的日益壮大，这类文学也就越来越显示出它的生命力，并扩展其影响于士大夫阶层；当然同时也从士大夫的文学中吸取营养。

唐、宋的俗文学中最早出现的，是虚构性的通俗叙事作品。大致说来，这些作品均以叙述故事为主，全部或基本出于虚构，以情节及叙述的趣味性来吸引读者；至其体制，或为俗赋，或为骈文，或诗文间杂，或纯属歌诗。此类作品，绝大部分保存于敦煌石窟，一度曾被泛称为敦煌变文，似乎并不确切[①]。它们

[①] 例如，由王重民、王庆菽、向达、周一良、启功、曾毅公六位先生联合编校的《敦煌变文集》，是一部对研究敦煌保存的此类俗文学作品很有贡献的书；而书中所收，恐有相当一部分不能称为变文。参见本编第二章。

的产生时代，由现在掌握的材料看来，最早的不迟于唐玄宗开元(713—741)年间，最晚的当在唐代末期甚或宋初。中唐时期兴盛起来的传奇——属于雅文学的文言短篇小说，显然受到它的重大影响。

唐代的这种虚构性的通俗叙事作品，就是宋代“说话”的前身。但宋代“说话”又曾较多地从唐传奇吸取养料。虽然现在已无法看到宋代“说话”的面貌，但元、明间的《三国志通俗演义》和《水浒传》是宋代“说话”的后裔，则为研究者所公认。而这两部作品中所出现的对欲望等的强烈追求，在唐代的虚构性通俗叙事作品和传奇中已开其端。

在虚构性的通俗叙事作品之后出现的另一类型的俗文学，是唐、五代的民间词。在敦煌石窟中也保存着很多这类作品。以抒情为主，也间以叙事。文词虽多质俚，而不少篇章均能直写其所见所感，较少掩饰，故能真实地显示出普通人的追求和哀乐，具有感人的力量。其中唐写本《云谣集杂曲子》，收词三十首，朱祖谋曾予刊行，评为“朴拙可喜，洵倚声椎轮大辂”(《彊村遗书》本《云谣集杂曲子跋》)。其他的敦煌词，也多可作如是观。而五代、北宋的文人词则基本上继承了这一传统。其所写的，大抵为日常生活的悲欢，包括男女之情和对生命及美好的往日迅速流逝的慨叹，其中隐隐体现出对于自我的执着。北宋虽是儒家思想复兴的时代，但北宋的文人词仍颇为大胆，不像北宋诗的小心谨慎①。这大概与北宋人将词视为小道、并不把词编入自己的文集有关。因此，词人不必多所顾忌，他们努力追求的，在于真切而细腻地表现出内心的感受，其艺术成就又迥出于敦煌民间词之上，所以宋词能与唐诗、元曲并列，成为我国文学史上的独绝之作，而北宋词又较南宋为优，致使王国维《人间词话》为“北宋风流，渡江遂绝”而感慨。这恐怕与南宋人对词的重视超过北宋、开始把词编入自己的文集不无联系。陆游在为其自编的词集所作《长短句序》中说：“予少时汩于世俗，颇有所为，晚而悔之。然渔歌菱唱，犹不能止。今绝笔已数年，念旧作终不可掩，因书其首，以识吾过。”其实，陆游的词不但没有北宋柳永的大胆，也不如秦观的洒脱，但他却已经要作自我检讨了。从这里也正透露了南北宋词变迁的消息。

---

① 这里举一个例子。《王直方诗话》的《少游和参寥诗》条载：秦观曾有一诗和参寥，其末两句为“平康何处是？十里带垂杨。”“孙莘老读此诗至末句，云：‘这小子又贱相发也。’少游(秦观)后编《淮海集》，遂改云：‘经旬牵酒伴，犹未献《长杨》。’”此诗收入秦观《淮海集》卷七，题为《辇下春情》，末两句是已经改过的。“平康”为伎女聚居之处，原来的那两句明显地表示出他与伎女之间有交往。虽然当时一般伎女都会歌舞，有的并能写诗词，与她们来往的并非都是所谓“嫖客”，但把这样的内容写入诗中仍应受到指责，所以秦观不得不把它改为冠冕堂皇的“犹未献《长杨》”，尽管从原来的与伎女交往一变而为想向天子献赋未免有点突兀而滑稽。但在秦观的词中，却有不少涉及伎女和赠伎女之作，根本用不到掩饰。

继唐、宋词而出现的宋代(包括金代)另一种俗文学体制为曲，在南方的为南曲，北方的为北曲，它大抵渊源于唐、宋大曲(一种大型乐舞)、词和当时当地的民间曲调(南方或北方的民间曲调)。曲和词的体式相近，但在字数定格上较为自由。同时，曲可以把同一宫调的两支或多支曲子(宫调虽异，但管色相同的曲子也可)，在使用同一韵的前提下构成一个表情达意的单位，称为套数；就此点而言，其内容的含量就较词为丰富。在宋词已以雅文学的面貌流行时，曲仍为俗文学的一种。但由于上述的特点，它具有很大的发展潜力。到后来又进而将不同宫调的许多套数也按一定的规律联结起来，并杂以说白，演唱故事，称为诸宫调。由此，曲就不但是抒情性的文学作品，而且又兼具较大规模的叙事功能了。在这基础上，曲又与唐、宋(包括金代)的戏剧①相结合，演进而为剧曲：在北方的为金、元杂剧，在南方的为南戏。北方的杂剧可能在金代就已产生了杰出的作品，但由于现知的金代杂剧作家都生活到元代，并已难以区别其哪些作品写于金代、哪些写于元代，所以只能一并放到元代部分去叙述；南戏在宋代虽尚处于稚拙的阶段，其剧本也全部没有保存下来，但在元代却有了较大的发展，在明代更成为当时的主要戏剧样式——传奇——的基础。

需要指出的是：无论诸宫调还是金元杂剧、明代传奇，都是虚构性的叙事文学，从而都自唐代俗文学的虚构性叙事作品、唐传奇和宋、元"说话"中吸收了养料；同时，它们又都是以曲子来为作品中的人物抒情的，在这方面，自唐、五代直至宋代的词在述事抒情上的高度成就又为其提供了充分的借鉴。

总之，由于唐代的俗文学的兴起，一方面为宋词的繁荣奠定了基础，另一方面又为宋代以后的通俗小说和戏曲的发达直接或间接地提供了条件。而如同我们在下一编中将要指出的，就作品的成就来说，中国近世文学中最有代表性的，乃是通俗小说和戏曲。所以，唐代及其后的俗文学对于我国文学由中世进入近世起了很大的作用。至于唐、宋的俗文学对当时雅文学②的分化所产生的影响，则是我们在下文将要涉及的内容。

雅文学的分化及其走向

从中唐时期起，中国的雅文学出现了较为明显的分化。大致有两种趋向：一种是继续注重自我、追求艺术的美，并不断演进；另一种是注重群体，抑制自

① 主要是宋杂剧、金院本，参见本书第五编。

② 自本编起，为了与日益繁盛的俗文学相对照，我们有时将使用"雅文学"一词。这只是为了表明其与俗文学的区别，并无褒贬之意存于其间。其所以不用"文人文学"的名称，是因为俗文学的很多作品也出于文人之手。

我，有时并否定艺术的美。

在诗歌中，杜甫本是体现第一种倾向的杰出诗人，他在安史之乱以前所写的诗，无论是述说个人的痛苦或民众的不幸都无所遮隐。但安史之乱爆发以后所写，就有为了国家利益而控制自己感情之处，甚至自欺欺人。及至时局稍稍平定，他又回到了原先的道路，只是在表现形态上有所不同。因此，从中唐开始形成的这两种不同倾向，最早是在杜甫身上同时体现出来的。

安史之乱以前的唐代诗歌的重视自我，主要是赞美自我的价值、尊严，勇敢地抒写自己在现实中的感受，歌唱自己所认为的美，倾诉个体生命流逝的悲哀等等；而安史之乱以后的唐代诗歌的重视自我，却有了一种新的倾向：显示个体与群体的疏离。而且，这种倾向越到后来越加突出。这是由于士大夫既对政治现实的失望日益严重，对社会无法保护个人——大批惨罹浩劫的个人——而引起的不满渐趋强烈，但当时的环境又使士大夫不得不抑制自己对作为群体代表的唐王朝的怨愤和抨击，就只能采取疏离的态度了。此种倾向即以杜甫的诗为滥觞。《佳人》诗的“在山泉水清，出山泉水浊”，就是典型的例子。

在这以后，体现前一种倾向的唐代诗人，大抵是沿着此一路径走下去的。那些真正有特色的诗篇，便是挖掘各种与群体相疏离的心灵的隐秘之作；即使是写景诗，其中所渗透的情绪也是其独特的心灵活动的折射。因此，就总体来说，中、晚唐的优秀诗人的个人特色更为鲜明，李贺、李商隐等是尤为突出的代表。另一方面，由于与群体的疏离，纯粹个人的东西的重要性就越来越突出，爱情——个人的情欲①——在诗歌中也就越来越显赫；当然，这同时又与城市的繁荣、市民的兴起而导致的在男女关系上的某种松动状况有关。不过，因为上述的个体与群体疏离的倾向并不采取积极进取的态势，唐代中后期的爱情诗也大都缠绵悱恻，缺乏奋发的追求。

较集中地体现后一种倾向的唐代诗人，是元稹和白居易。他们要求诗歌体现儒家诗教的“风雅比兴”的精神，实际上也就是要使诗歌为政治、伦理服务。根据这种理论，诗歌首先是舆论的工具，而感情和形式的美反而成了无关紧要的东西。也正因此，白居易的《新乐府》中不但存在着像《时世妆》那样使人想起我国在二十世纪七八十年代报刊上的批判牛仔裤文章的诗篇，即使是像《缭绫》一类反映民生疾苦、意存讽谏之作也因缺乏感情而不可能真正打动读者。这也就成为宋代大量出现的关注国计民生而其实平庸的诗篇的先声。

---

① 马克思说：“爱情是一种情欲。”（见《神圣家族》中译本第23页，人民出版社1958年版）。对每个个人来说，这当然是个人的情欲。

但应该注意到的是：第一，白居易的此类诗歌中，也有诗人的感情比较激动，因而能打动人心的作品；第二，白居易、元稹都未能把此类主张贯彻于其全部创作中。因此，白居易、元稹的诗也存在着与前一倾向相通之处。

然而，尽管存在着这样的分化，中唐以降的唐代诗歌在总体上是在建安至盛唐诗的基础上向前发展了。这主要在于诗歌所表现的内心活动更其丰富、深入、细腻，更其内在，不但像李商隐的《无题》、《锦瑟》这样的诗是以前不可能出现的，就是张继的《夜泊松江》那样想像丰富的诗也是只有在中唐那样的气氛中才写得出的①。至于宋代的词一方面固然有赖于俗文学的传统，但在对人的内心的抒写上，则主要是中、晚唐诗歌传统的弘扬。

在文章中，唐代中期以前的文学之文，基本是沿着南朝美文的路子发展下来的，以表现个人感情与追求形式美为主。但到中唐时期，韩愈、柳宗元倡导的古文运动兴起，要求文章成为儒家之道的体现，从根本上否定了南朝以来的美文。这在当时曾产生过相当大的影响。而与此同时，传奇在中唐也很繁荣，这却是一种关心个体命运、强调个体感情、重视形式美的作品，尽管它曾受到俗文学的影响，但其本身却属于雅文学的范畴。——就其渊源而言，唐传奇一面是六朝志怪的发展，故鲁迅谓二者之间"演进之迹甚明"(《中国小说史略》第八篇《唐之传奇文》)；另一面则与史传相联系，因传奇中的不少作品在当时本属于史部杂传记类，如宋初《太平广记》仍视《霍小玉传》等传奇为杂传记，唐李肇《国史补》更因传奇《枕中记》而赞其作者沈既济为"真良史才也"；盖其体制类似史传，篇末系论也为史传成法。加以文辞华艳，诗笔兼美，其为雅文学自不待言。然而逞其想像，叙述宛转，对话繁富，这却是最早见于俗赋、变文、话本等俗文学的传统；这当与文人喜爱俗文学有关(参见本书第 101 页)。

总之，与诗在中唐时期发生分化相似，文在这一时期也发生了分化。

不过，雅文学的这种分化在唐代晚期与五代时期却暂告一段落。不以政治、伦理为主，而以个人的感情、欲望、命运为对象，并以形式美为着眼点的作品占了压倒的优势，词的兴盛则使这一倾向变得更其突出。但到了宋代，尤其是从北宋中期起，在诗歌领域里，"风雅比兴"之说取得了统治地位，作品的感情愈益淡薄，诗人只能在具体的写作手法上倾注自己的心力；在文的领域里，唐代古文运动的传统成了写作的规范，文学性的文日益萎缩，传奇的成就也大不如唐代，仅在南宋后期由于志怪、传奇的俗化而略有新的气象。成绩显著的唯一文学样式是词。词在开始时虽属于俗文学的范畴，但到五代、北宋早就成为雅文学的一种了；虽然在雅文学中仍被视为不登大雅之堂。这不仅是宋代

---

① 《夜泊松江》为《枫桥夜泊》诗之最早题名，说详本书第 39 页注①。

文学中最具代表性的文学样式，也是文学在宋代仍然在向前进展的最具说服力的证据，而且为元曲的兴盛准备了条件。所以，王国维和上世纪50年代以前受到五四新文学影响的文学史家都把宋词和唐诗、元曲等并列，作为一代文学的代表①。但到了南宋，"风雅比兴"的要求也开始侵入了词，于是词的成就也削弱了。

因此，大致说来，作为雅文学的诗文，从中唐时期起虽开始了分化，但直到唐至五代时期，总体上是在进展的，并由于传奇和词的兴起，这一进展更显得突出；但从宋代开始，雅文学中的诗文却出现了衰退。至于五代和宋词的成就，则正反映了俗文学对雅文学的重大而有益的影响。

① 虽然明、清都有人把词作为宋代文学的代表，但其出发点是与王国维不同的，他们竟把八股文与宋词并列而作为明代文学的代表。王国维与受到五四新文学影响的文学史家之推崇词则均着眼于其文学成就（王国维所着重的就是其"境界"，见《人间词话》），绝不将词与八股文相提并论。

第一章　文学分化的开始与中唐诗文

自明代高棅在《唐诗品汇》中将唐代诗歌明确地划分为初、盛、中、晚四个阶段以来，人们也常以此来划分唐代的整个文学的发展。中唐是指安史之乱以后直到唐敬宗宝历二年(826)的这一阶段。我国文学在这时期出现了明显的分化。大致说来，一方面是在传统的诗文中两种倾向并峙：注重自我、追求形式的美和注重群体而抑制自我、有时并否定形式的美；另一方面是在传统诗文之外的新的文学样式——通俗性的叙事作品和传奇——的兴盛。本章所要叙述的，就是前一种现象。

在这里需要强调提出的是：在文学史研究中有一种较为流行的观点——盛唐是唐代诗歌(乃至整个中国诗歌)的最高峰，这恐怕并不确切。中唐诗歌就总体来说，固然出现了分化，但其注重自我、追求形式的美的诗歌，却较之盛唐诗有不少新的开拓，其对自我的内心世界的更深入、细腻的开掘，在意象营构上的更趋向主观以及在此前提下的愈益丰富与隽永，不仅对诗歌是重大的发展，而且成为词曲的兴盛的厚重的土壤。

第一节　杜　　甫

杜甫曾被《唐诗品汇》目为盛唐诗人，并在很长一段时间内成为人们的共识。但五四运动以后的有些研究者已认识到杜甫诗中成就最高的部分，多数写于安史之乱以后，因而把他作为主要属于中唐的诗人。这是一种比较切合实际的看法。杜甫的诗一方面延续了盛唐诗的若干重要特点，如对壮阔的诗境和华丽的修辞的爱好等等，但同时又有许多新的突破与转变。杜诗的逼近社会与人生的苦难的写实态度，更为深细曲折的艺术表现，以主观的想像来营构景物与意象，以及语言运用上的更新等等，都具有不同程度上的开创意义。

杜甫的生平及创作历程

杜甫(712—770),字子美,祖籍襄阳(今属湖北),自曾祖时迁居巩县(今属河南)。其先祖为西晋名将和名学者杜预。祖父审言为武后朝名诗人,但政治地位不高。父闲终于奉天令,父辈中其他人也都只担任过低微的官职。对自己的家世,杜甫一方面夸耀自其先祖以来"奉儒守官,未坠素业",同时又感叹"近代陵夷公侯之贵,磨灭鼎铭之勋"(《进雕赋表》)。这正表明其家族虽世代仕宦,却已见衰微。唐人重门第,重诗名,追求仕途事业和诗歌成就也就成为杜甫一生的两大目标。

据杜甫《壮游》诗自叙,他七岁便能写诗,十四五岁时已跻身"翰墨场"中。二十岁起,离乡漫游,先到过吴、越一带,后赴洛阳,应试未第,遂浪游齐、赵。三十三岁时,在洛阳与已经是诗名震天下的李白结为至交,而后又在梁、宋一带为豪侠之游。这十余年,是杜甫一生中最放旷和富于浪漫色彩的阶段。三十五岁左右,杜甫为谋求入仕而来到首都长安,就此一住十余年。由于缺乏有力的援手,他不断受到挫折,生活也日渐艰困。他只好乞求权贵荐引,而这又令他深感羞辱;人生苦难的阴影向他一步步逼近。

天宝十四载(755),杜甫因其以前曾向朝廷进献过《大礼赋》(三篇)等作品而在上层社会中产生过一些影响,这年冬天被任命为河西尉,他没有接受,改任右卫率府胄曹参军,那是一个掌管兵器甲杖和门禁锁钥的小官。而就在这一年,安史之乱爆发。次年六月,叛军占领了长安。七月,杜甫听到唐肃宗即位于灵武的消息,把家属安顿在鄜州的羌村,欲去投奔肃宗,但在途中被叛军捕获,送回长安。杜甫不得不在叛军统治下生活,深感痛苦和忧虑。后从长安逃至凤翔——唐肃宗当时的驻在地,肃宗任以左拾遗之职。但不久就因宰相房琯受到罢免处分,杜甫上疏申救,为肃宗所恶。乾元初(758)外贬为华州司功参军。其时战乱连年,又值饥荒,他在华州无法生活,遂于次年弃职而去,携家属度关陇,客秦州,寓同谷,最后进入当时尚为安定富足的蜀中,寄居成都。

杜甫在成都过了两年多较安逸的生活,但到唐代宗宝应元年(762),蜀中发生了军阀徐知道的叛乱,杜甫遂漂泊到梓州(今四川三台)、阆州(今四川阆中),直至广德二年(764)春天才回成都。当时任剑南节度使的严武是杜甫友人,聘他为参谋,并荐为检校工部员外郎。但杜甫于次年正月就辞去了节度使署中的职务,不久又离开成都,经嘉州(今四川乐山)、渝州(今重庆)等地,于第二年到达夔州(今四川奉节)。在那里住了两年左右,生活还算安定。至大历三年(768)正月,杜甫因思念家乡,离开了四川,但终于未能返归。在今湖北、

湖南一带漂流了两年多，历尽艰困，于大历五年(770)冬天死于由潭州(今湖南长沙)往岳阳的舟中。

杜甫的诗集为《杜工部集》(又名《杜少陵集》)，其诗歌创作大致可分为三个时期。

杜甫早期诗歌留存下来的数量很少。大体说来，这些作品与盛唐诗歌普遍的风气是一致的。如《房兵曹胡马》以"所向无空阔"、"万里可横行"写马，《画鹰》以"何当击凡鸟，毛血洒平芜"写鹰，表现出充满自信的情调和英雄主义的倾向；又像《今夕行》写"家无儋石输百万"的豪杰式的赌徒，《饮中八仙歌》写李白、张旭等名士任酒纵情的风姿，也散发着盛唐社会的浪漫气氛。但杜甫诗歌的显著特色，在早期还没有突现出来。

天宝后期，唐代社会已经危机四伏。大约在天宝十一载(752)，杜甫为唐政府大规模征发民众到云南作战的事件，写了长诗《兵车行》。这是杜甫诗风转变的开始。由此直至他进入蜀中，是他诗歌创作的中期。

> 车辚辚，马萧萧，行人弓箭各在腰。耶娘妻子走相送，尘埃不见咸阳桥。牵衣顿足拦道哭，哭声直上干云霄。道旁过者问行人，行人但云点行频。或从十五北防河，便至四十西营田；去时里正与裹头，归来头白还戍边。边庭流血成海水，武皇开边意未已。君不闻汉家山东二百州，千村万落生荆杞。纵有健妇把锄犁，禾生陇亩无东西。况复秦兵耐苦战，被驱不异犬与鸡。长者虽有问，役夫敢伸恨？且如今年冬，未休关西卒。县官急索租，租税从何出？信知生男恶，反是生女好；生女犹得嫁比邻，生男埋没随百草！君不见青海头，古来白骨无人收。新鬼烦冤旧鬼哭，天阴雨湿声啾啾。(《兵车行》)

凑巧的是：李白也写过同样题材的诗——《古风》中的"羽檄如流星"一首，而且都用问答的手法来展开其内容。但两诗的角度却颇不相同。李白的是："借问此何为？答言楚征兵。渡泸及五月，将赴云南征。怯卒非战士，炎方难远行。长号别严亲，日月惨光晶。泣尽继以血，心摧两无声。困兽当猛虎，穷鱼饵奔鲸。千去不一回，投躯岂全生！"他完全是被征人临出发时的悲惨情景所打动：他充分地体会到他们对死亡的恐惧、和亲人告别时的摧心的痛苦，他的心也在流血。杜甫虽然用了"牵衣顿足拦道哭，哭声直上干云霄"这样的句子来叙述那凄绝的告别场面，但与李白的"长号"四句相比较，就显得表面化而缺乏深度了。就这点说，其感情实在不如李白的强烈。但杜甫却比李白更善于思考。他意识到了这一事件的原因——"武皇开边意未已"，更认识到了这种原因必将造成的种种恶果。不过，这些基本上是理智的成果，例如"且如今年

冬”八句，前四句完全是冷静的思索，后四句则自陈琳《饮马长城窟行》的“生男慎莫举，生女哺用脯。君独不见长城下，死人骸骨相撑拄”化出，但感情色彩还不如陈琳原句之强。因此，杜甫此诗实已具有宋诗中极为显眼的重理智的特点。至其根本原因，则是由于当时杜甫跟这些苦难的人民尚无坚实的感情上的纽带。

至天宝十四载，杜甫从长安回到奉先去探望寓居该地的妻子。到了家里，才知他的幼子已经饿死了。这当然跟杜甫自己在长安处境很糟、无力赡养家庭有关。从自己的这种可悲的遭遇中，他才进一步体验到了人民的痛苦。他写了一首《自京赴奉先县咏怀五百字》，叙述自己平素的志向、遭遇以及对政治现实的看法，其篇末说：

> 老妻寄异县，十口隔风雪。谁能久不顾？庶往共饥渴。入门闻号咷，幼子饿已卒。吾宁舍一哀，里巷亦呜咽。所愧为人父，无食致夭折。岂知秋禾登，贫窭有仓卒。生常免租税，名不隶征伐。抚迹犹酸辛，平人固骚屑。默思失业徒，因念远戍卒。忧端齐终南，澒洞不可掇。

正因为是以自己的痛苦为基础，他对人民的苦难才真正有了切肤之感。如同马克思、恩格斯在《神圣家族》中所肯定并引用过的霍尔巴赫的意见指出的那样：“人对于和自己同类的其他存在物的依恋只是基于对自己的爱。”“人若是完全撇开自己，那末依恋别人的一切动力就消灭了。”（《神圣家族》中译本第169、170页）这也就意味着若不是自己经受过类似的痛苦，就不能对别人的痛苦有深切的同感。理解了这一点，我们才能懂得《自京赴奉先县咏怀五百字》中何以会出现那样的诗句：

> 彤庭所分帛，本自寒女出。鞭挞其夫家，聚敛贡城阙。……朱门酒肉臭，路有冻死骨！

由于自己幼子的饿死，路上的“冻死骨”与他的距离就缩短乃至消失了；他才会对统治阶层以残酷的榨取来维持自己的奢侈生活而置人民于死地的现实充满了悲愤，他的诗句才有如此撼人的力量！不过，此诗感情之所以远较《兵车行》强烈，从客观条件说固是因为杜甫的生活陷入了更惨痛的境地，从思想原因说则是杜甫的尊重自我——这也是从魏晋直至盛唐诗歌的可贵传统之一——的精神。从上引的霍尔巴赫的意见可以知道：杜甫如果没有对自己的强烈的爱，就不可能对别人有如此深切的同情；如果不是对自己的痛苦感到不可忍受并敢于倾诉，他就不会为人民的痛苦而呐喊。

从安史之乱爆发以后到杜甫入蜀之前，他的诗歌的内容更为丰富而复杂。叛军的残暴、社会的残破、人民的灾难、个人的不幸都成为他诗歌的题材；他在

文学史上的地位主要也就由此奠定，尽管现存的杜甫诗篇有一大半写于其入蜀以后。

在这一阶段的杜甫诗歌中，在历史上影响最大的是那些被称为“诗史”的“忧国忧民”之作。其实，诗之是否具有“史”的价值并不属于文学评价的范围；如果仅仅着眼于“忧国忧民”，那也只是道德评价而非文学评价。不过，以强烈感情为基础的杜甫这类直接突入社会政治现实的作品，确是杜甫这一阶段诗歌创作的主流。

这部分诗歌大致可分为两类：一类感情邃密而统一，一类则不免彼此冲突。但无论前者或后者，都能显示出其内心的激动。导致此类区分的重要因素，是他对唐王朝的态度。安史之乱已充分暴露了这一政权的无能和腐朽，但作为群体的代表，它同时又是维系社会安定的不可或缺的存在。杜甫谴责它的无能，却又不得不维护它的统治，表现出对它的深切关心甚至依恋。这对他的诗歌创作产生了深刻的影响。

前一类诗歌大致不涉及其对唐王朝的评价。例如《春望》：“国破山河在，城春草木深。感时花溅泪，恨别鸟惊心。烽火连三月，家书抵万金。白头搔更短，浑欲不胜簪。”这里写的是杜甫困居于叛军统治下的长安时的心情。首两句既写了长安的破败，点明了原先如此繁华的大都市却成了草木孳生之地，又写了他对未来的坚强信心：国家虽然残破了，但伟大的山河仍在，而且春天已经来到了！次两句以比兴的手法写人民的普遍的悲哀，最后四句表现自己在这种处境下的深沉的痛苦。短短四十个字，内涵十分丰富，社会的动荡与个人的命运水乳交融，构成一个不可分割的整体。又如《悲陈陶》：“孟冬十郡良家子，血作陈陶泽中水。野旷天清无战声，四万义军同日死。群胡归来血洗箭，仍唱夷歌饮都市。都人回面向北啼，日夜更望官军至。”这首诗反映了唐肃宗至德元载(756)唐军——即诗中所谓“义师”——与安史叛军的一次惨烈的战斗。前四句的笔触是沉重的，对牺牲的战士充满了无言的崇敬与深切的哀悼，后四句则谴责了叛军的凶残，显现了广大人民对他们的憎恨。这也是一首感情统一的、很能打动人的诗篇。不过，这里的感情的统一却是诗人有意识地避开了对唐王朝的评价的结果。因为，导致这“四万义军同日死”的惨祸的，首先不是叛军的英勇无敌，而是唐军统帅的腐朽无能，异想天开地要用早就被历史淘汰了的“车战”的方式与叛军对抗(参见《资治通鉴》至德元载有关纪事)。倘若换一个角度来写，诗人完全可以把批判的矛头首先指向唐军主持这场战事的统帅以及重用这位统帅的唐肃宗。而这就与杜甫当时维护唐王朝的立场相抵触了，他只好不去触及。不过，在这样的短诗中，诗人为了主题的单一而只着眼于一个方面，当然并无不可。

后一类诗歌则本就无法不涉及对唐王朝的否定性评价，但杜甫为了维护唐王朝，只得出以矫饰的手法。这就使诗歌的内容前后矛盾或者离开了真实。他那著名的《新安吏》、《新婚别》、《垂老别》都属于这种类型。在《新安吏》中，他写了"绝短小"的"中男"也被征发出战的惨况，但又说这次征发是因叛军狡猾("贼难料")、政府军遭到了意外失败之故，而且军旅生活并不太苦，最后用"送行勿泣血，仆射如父兄"这样的安慰之语作为全篇的结束。在《新婚别》、《垂老别》中，那成婚仅仅一夜就不得不送丈夫去出征的少妇，子孙死尽而自己还要去从军的老翁，全都"深明大义"，少妇临别时鼓励丈夫"努力事戎行"，并想尽办法让他去得安心；老翁更洋溢着勇往之气："四郊未宁静，垂老不得安。子孙阵亡尽，焉用身独完！""何乡为乐土？安敢尚盘桓！"所有这一切，都缩小或掩盖了作为个体的人与唐王朝之间的矛盾。但前一首中为唐政权所作的开脱固与事实不符①，后两首诗中所写的少妇与老翁在如此悲惨的处境下，对官府竟没有丝毫的不满——至少在诗中看不到这一点，也有些令人难于相信。连杜甫这样具有高度社会责任感的士大夫，在其任华州司功参军时尚且因那一带地区发生饥荒而弃官离去，足见在他的心目中，维持自己的生命实比承担社会责任来得重要；那些接受忠君爱国教育远比杜甫要少的老翁、少妇，怎会置自己或丈夫的生命于不顾，毫无怨尤地、自觉地去承担社会责任呢？

但是，尽管运用了矫饰的手法，杜甫的这些诗歌还存在着另外的一面：对个人在这种情况下的痛苦的显现；从而构成了与上述内容的矛盾。在《新安吏》中，他不仅以"白水暮东流，青山犹哭声"的比兴之句来写被征发者和亲属分别时的情景，暗示整个大地都已被悲痛所笼罩，而且还对他们说："莫自使眼枯，收汝泪纵横。眼枯即见骨，天地终无情！"这里包含着无穷的悲愤。其最后一句的"天地"，即使不是隐喻朝廷，也是用《老子》"天地不仁，以万物为刍狗；圣人不仁，以百姓为刍狗"的典故，隐喻"圣人"——这在杜甫的时代也是对皇帝的称呼。而对于"穷年忧黎元，叹息肠内热"(《自京赴奉先县咏怀五百字》)的杜甫来说，这样的"无情"却是绝对不能忍受的。因此，他并不是没有意识到唐王朝对百姓的"无情"或不仁，他在字里行间流露的悲愤与其为唐王朝所作的开脱、对民众进行的自欺欺人的安慰，其实是互相冲突的。在《新婚别》、《垂老别》中，杜甫也不是没有描画少妇和老翁的哀痛与怨苦：

---

① 杜甫此诗所写，是乾元二年春唐军在邺城大败后的情况。其上一年冬天，郭子仪率军收复长安和洛阳，并与李光弼、王思礼等九节度使以二十万兵力包围叛军，但唐肃宗疑忌郭、李等将领，派宦官鱼朝恩监军，诸军不相统属，又有鱼朝恩掣肘，唐军终于大败。郭子仪退守洛阳(诗中的"仆射"即指郭子仪)，为了补充兵力，遂大肆征兵。所以，这一失败以及由此导致的后果是由唐王朝统治层的腐朽所造成的。

……结发为妻子，席不暖君床。暮婚晨告别，无乃太匆忙！……君今生死地，沉痛迫中肠。……仰视百鸟飞，大小必双翔。人事多错迕，与君永相望！（《新婚别》）

……投杖出门去，同行为辛酸。幸有牙齿存，所悲骨髓干。男儿既介胄，长揖别上官。老妻卧路啼，岁暮衣裳单。孰知是死别，且复伤其寒。此去必不归，还闻劝加餐。……弃绝蓬室居，塌然摧肺肝。（《垂老别》）

《新婚别》中的结尾四句，悲慨于人的处境远不如鸟；"君今"两句，言简情深，其沉痛令人战栗；至于"结发"四句，语虽委婉，但不过是对内心惨酷的强自抑制，即使就上引的另六句来看，处于这样的情绪状态下的新婚少妇，对于自己"暮婚晨告别"的非人遭遇，其内心岂会平静到只有"无乃太匆忙"这样的感想！但也正因此，这位少妇对官府的残酷行为毫无怨尤，在临别时除了要丈夫"努力事戎行"之外，竟没有一句要他保重和珍惜自己之类的可能影响其作战积极性的话，恐怕只是反映了诗人自己的愿望。《垂老别》中的老翁，虽有勇往之气，但不是引起别人的崇敬，却引来了同行者的"辛酸"，他自己也为"骨髓"已"干"——已经没有用处——而悲哀；他与老妻分别时的伤痛，更使人有摧心裂肺之感，因而其结尾的"塌然摧肺肝"之句也就具有巨大的力度。由此人们不能不产生怀疑：让这样的老人去从军——送死，是必要的吗？像这样的人也成了征发的对象，不是太残忍了吗？那么，身处如此惨境的老人哪里来的勇决之气，又怎么可能对官府一点都没有怨愤？

从这些诗篇来看，杜甫对于个体的人在当时社会大动乱中的剧烈痛苦是具有深刻理解和同感的，但为了社会的安定、群体的利益，他不得不对作为群体代表的唐王朝政权加以维护（当然其中也含有儒家思想所导致的"忠君"的因素），因而不得不在写作中进行自我克制，缩小或掩盖民众与唐王朝的矛盾，以免导致对唐王朝的否定性评价。但其诗中所反映的人民的痛苦，仍具有撼动人的力量，而且只要仔细阅读全诗，我们仍能体会到他的内心的激动。他在那一阶段所写的《石壕吏》、《潼关吏》、《无家别》（与上述三诗合称"三吏"、"三别"）等作品也都体现出同样的特色。

杜甫在这一阶段的诗歌创作，除了写其个人生活、感情的作品我们将在下面《杜甫诗歌的艺术成就》中加以叙述外，还有一个很值得注意的现象：在其于华州司功参军任上弃官而去以后，他的有些诗篇开始出现了与群体疏离的倾向。如《秦州杂诗》的如下两首："传道东柯谷，深藏数十家。对门藤盖瓦，映竹水穿沙。瘦地翻宜粟，阳坡可种瓜。船人近相报，但恐失桃花。""万古仇池穴，潜通小有天。神鱼今不见，福地语真传。近接西南境，长怀十九泉。何时一茅屋，送老白云边。"这两首均作于乾元二年（759）他写作"三吏"、"三别"之

后。这在实际上反映了他对唐王朝的极度失望,也是他对社会不给他以应有尊重的反拨;在根底里当然仍出于强烈的自我意识,是高傲的自我对混浊的现实的藐视。在《佳人》和《初月》里,这类诗的特质表现得更为清楚:

绝代有佳人,幽居在空谷。自云良家子,零落依草木。关中昔丧乱,兄弟遭杀戮。官高何足论,不得收骨肉。世情恶衰歇,万事随转烛。夫婿轻薄儿,新人美如玉。合昏尚知时,鸳鸯不独宿。但见新人笑,那闻旧人哭?在山泉水清,出山泉水浊。侍婢卖珠回,牵萝补茅屋。摘花不插发,采柏动盈掬。天寒翠袖薄,日暮倚修竹。(《佳人》)

光细弦初上,影斜轮未安。微升古塞外,已隐暮云端。河汉不改色,关山空自寒。庭前有白露,暗满菊花团。(《初月》)

这两首均作于他寓居秦州期间。《佳人》中的"佳人"即使不是杜甫借以抒写自己与群体的疏离的艺术虚构,也如清代黄生《杜诗说》所说,是"偶有此人,有此事,适切放臣之感,故作此诗",即借"佳人"来写杜甫自己的感触;尽管他所用"放臣"一词似乎不很适切。诗的一大半篇幅写社会与家庭对她的损害,自"在山泉水清"以下写她对群体的鄙弃与这位空谷佳人的高洁,最后两句略见寂寞之感,但又有一种凄清之美。《初月》诗虽纯是写景,但也有一分高洁、寂寞与凄清,可以说是同样心境的产物,只不过没有像《佳人》那样交代其心境的成因。

像这样的对群体的疏离,或者说像这样的高洁、寂寞与凄清,是以前的诗歌乃至其他文学作品所没有的。陶渊明和王维在回归自然之后,所感到的是自然的宁静的美,甚至从中领悟到了生命的意义。杜甫却是有强烈的事业心的人,虽然由于与现实的不协调,为了保持自我的高洁而与群体疏离,但事业心并未真正消失,因而不免有寂寞之感,在陶渊明、王维眼中的自然界的宁谧的美在杜甫那里也就转为凄清。值得注意的是,这也是中唐时许多诗人所共同追求的美。

入蜀以后,杜甫的诗歌创作进入了晚期。在继续沿着中期所开辟的道路前进并增强了对群体的疏离感的同时,其题材更为扩大,增加了对日常生活(包括自然景色)的美的歌咏和对历史的深沉思考。对艺术形式的追求也较前进了一步。

在他的晚期诗歌中,抒发其对政治现实的感受仍是重要内容之一。他不但仍倾诉自己的忧虑和悲愤,而且在批判统治阶层上较前要大胆多了,这可能是因为他入蜀以后,唐王朝最危险的时期已经过去,他已经不必像安史之乱炽烈时期那样唯恐有损于唐王朝的统治了。然而,诗歌的撼动人的力量似乎不

及中期。例如以下两首：

> 闻说初东幸，孤儿却走多。难分太仓粟，竞弃鲁阳戈。胡虏登前殿，王公出御河。得无中夜舞，谁忆《大风歌》？春色生烽燧，幽人泣薜萝。君臣重修德，犹足见时和。（《伤春五首》之五）
>
> 殿前兵马虽骁雄，纵暴略与羌浑同。闻道杀人汉水上，妇女多在官军中。（《三绝句》之三）

前一首为广德元年(763)吐蕃攻陷长安的事件而作。杜甫在诗中指出：这是唐王朝君臣不"修德"的结果，如果再不"修德"，天下就不会太平（"时和"）。后一首更显然是对官军的罪行的揭露。这样的内容都是其中期的诗歌所没有出现过的，但其感情的强烈程度却不如《自京赴奉先县咏怀五百字》和"三吏"、"三别"等作品。这大概与当时杜甫身处四川，对此并无切肤之痛有关，但主要是由于此类现象自安史之乱以来多次发生，已不像开始出现时那样地能引起诗人的激动了。倘把这两首与其写蜀地的相较，就会看得更清楚：

> 十室几人在，千山空自多。路衢惟见哭，城市不闻歌。漂梗无安地，衔枚有荷戈。官军未通蜀，吾道竟如何！（《征夫》）

其沉痛之情显然超过上引的两首，但较之"肥男有母送，瘦男独伶俜。白水暮东流，青山犹哭声"（《新安吏》）等诗句，其震撼力仍相形见绌。

也正因此，杜甫晚期这类揭示民生疾苦的诗歌，虽然不乏佳句，如"哀哀寡妇诛求尽，恸哭秋原何处村"（《白帝》）之类，但就通篇来说，均不如其中期的同类名作。倒是抒发其由于政治现实的变动而产生的喜悦之情的，较此更具特色，《闻官军收河南河北》就是这方面的代表。我们将在下面的《杜甫诗歌的艺术成就》中加以叙述。

在这时期的杜甫诗作中，最值得引起重视的是那些表现其与唐王朝——当时的群体的代表——的疏离感加深、自我意识强化的篇章。其《秋兴》八首之七在以象征手法歌咏唐王朝的衰败（引文见下）后，竟然以"关塞极天唯鸟道，江湖满地一渔翁"作结。前一句是说，他僻处蜀中，路途险峻，对蜀地以外的事无能为力；后一句更说，他不过是个"渔翁"罢了，到处是"江湖"，他也到处可以垂钓，王朝兴废原也不必怎么关心。所以，就该诗的前六句来看，他固然也为唐王朝的衰败而伤感，但那其实已是旁观者的凭吊了。

也正因此，他在这时期写的好多诗，主要是对个人命运的悲叹；有时虽也涉及社会、政治情状，但往往是作为个人不幸境遇的背景而出现的。它们所显示给读者的，是个人的孤独和艰苦；由此体现的顽强的生命力则是此类诗能使读者受到大的感动的由来。例如：

风急天高猿啸哀，渚清沙白鸟飞回。无边落木萧萧下，不尽长江滚滚来。万里悲秋常作客，百年多病独登台。艰难苦恨繁霜鬓，潦倒新亭浊酒杯。(《登高》)

昔闻洞庭水，今上岳阳楼。吴楚东南坼，乾坤日夜浮。亲朋无一字，老病有孤舟。戎马关山北，凭轩涕泗流。(《登岳阳楼》)

这两首诗的前半首都富于气势，“无边”一联和“吴楚”一联尤为雄浑，后半首则转为抒写个人的悲哀。在第一首中，“万里”句点出他是一个无根的漂泊者，以下又写了他的多病与衰老。但他绝不向环境与命运屈服:“百年”句象征性地突现了在漫长的时间、广漠的空间里他那高居于凡庸之上的虽则是病弱的孤傲身影，“潦倒”句写他虽在喝酒时仍为时事而痛心，但却只有潦倒之感，早已不为统治阶层的豪言壮语所迷惑了①。因此，整首诗所显示的，是置身于“艰难”中的孤高而对上层人物深为鄙弃的自我，也是对于这样的自我的颂赞；前半首的意象实是其心灵的外化。在第二首中，尽管其后半写了处境的恶劣，但前半可谓豪气万丈。在他的眼中，洞庭湖不但分裂了吴楚，而且使乾坤也日夜浮动(“吴楚”两句乃是“东南坼吴楚，日夜浮乾坤”之意。或释后句为洞庭湖水日夜在乾坤内浮动，则诗意全失。又，此当是水既浩渺，浪又汹涌，注视既久，遂产生了一切都在随之晃动的幻觉)；这也正体现了他的精神世界的广大、高远。倘非如此，又怎能写出这样的诗句？在此种精神世界的光照下，后半的“亲朋”二句并不显得是无告的哀诉，倒反而有一种兀傲感。何况“老病有孤舟”的“有”字，本就隐含了他仍要也仍可依靠自己来奋斗的决心和信心，哪怕这是一种必然要失败的拼搏。最后的两句虽然出于伤心，但那也正是大丈夫的眼泪——他既为自己(由于兵戈塞途而无法还乡)、也为这个苦难的时代而悲哀。

这种自我意识强化的特点，在杜甫晚期所写吟咏历史事件和人物的诗歌中也有所表现。他在当时写了不少这样的作品，有些只是一般性的感慨或赞美，但也有出于对历史的深沉思考的。表现此种特点最突出的是《咏怀古迹五首》中关于王昭君的一首：

群山万壑赴荆门，生长明妃尚有村。一去紫台连朔漠，独留青冢向黄昏。画图省识春风面，环珮空归月夜魂。千载琵琶作胡语，分明怨恨曲

① “新亭”是用典。据《晋书·王导传》，东晋初期，王导与一些人在新亭(在今江苏南京市南)饮宴，座间周顗叹息说：“风景不殊，举目有河山之异。”众人皆相视流涕。“惟导愀然变色曰：‘当共戮力王室，克复神州，何至作楚囚相对泣耶？’众收泪而谢之。”但王导也只是徒为壮语。不但东晋，其后的宋、齐、梁、陈都没有“克复神州”，最后是南朝的陈被隋消灭了。

中论。

相传王昭君（“明妃”）于汉元帝时被选入宫廷，但元帝对入选女子并不亲自观看，只命画工描画她们的形貌，他凭图画决定是否召见她们。昭君很美，而在画工所画的图中却看不出来，因而长期未获召见。当时南匈奴单于呼韩邪来朝，“帝敕以宫女五人赐之。昭君入宫数岁，不得见御，积悲怨，乃请掖廷令求行。呼韩邪临辞大会，帝召五女以示之。昭君丰容靓饰，光明汉宫，顾景裴回，竦动左右。帝见大惊，意欲留之。而难于失信，遂与匈奴。”（《后汉书·南匈奴传》）于是元帝认为他不能尽早发现昭君全是画工的责任，把画工杀了①。杜甫的这首诗，渗透着对个人命运的深切关心和对昭君这位甘于抛却邦国、以自己更哀凄的命运为代价来发舒其“悲怨”的女青年的赞美。此诗的第一句“群山万壑赴荆门”有百川朝宗于海的气概，把昭君的故乡写得极其雄伟壮丽，正如明代胡震亨《杜诗通》所说，让人感到那是个“生长英雄”的地方②。这也就体现了杜甫对昭君这一悲剧英雄的颂赞。其第三、第四句指明昭君悲剧的根本原因在于其被选入宫廷，把“紫台”（借指皇宫）写成了使昭君从家乡到匈奴以致落得孤坟独对黄昏的凄惨结局的中转站，并以第四句所生动展示的可悲可怕的情景引起读者对昭君的无限同情。其五、六两句更进一步指出，毁灭了昭君的是汉元帝，是他那光凭图画而不依据人的真实状貌来判断其美丑的做法③。全诗的最后两句，是说昭君时创作并流传下来的琵琶曲一直在抒发她心中的“怨恨”，经“千载”而不绝④。——点明“千载”，是暗示其“怨恨”之深长。所以，这首诗是对一个具有强烈的个人反抗性的青年女性的热烈颂赞，对她的悲剧命运的深刻同情，也是对这种摧残个人的环境的悲愤抗议。

---

① 以上所述，见《西京杂记》及《后汉书·南匈奴传》。按，《汉书·元帝纪》仅云：呼韩邪来朝时，“赐单于待诏掖廷王樯为阏氏。”王樯（一作“嫱”，或云当作“嫱”）即昭君。从宋代起，已有人说《西京杂记》及《后汉书》的上述纪事不可信；但唐代尚无人对此加以怀疑。而且《后汉书》有唐代章怀太子的注，在当时甚流行；杜甫之咏昭君，当以此等材料为依据。

② 胡震亨是把此句作为杜甫此诗的缺陷——即其所谓“未为合作”——的，因为他认为昭君不是英雄。清代吴瞻泰《杜诗提要》则对此句大加称赞，谓其“说得窈窕红颜，惊天动地”。两人对此句的评价虽大相径庭，但都体味到了此句所蕴含的高度崇赞之意。

③ 此诗第五句“画图省识春风面”的“省”是“视”的意思，“识”指识别，“春风面”借指少女（这里是指征入宫廷的少女们）的面容。第六句说，昭君魂魄纵或于月夜归来，但汉元帝既是这样的君主，魂归何益？故曰“空归”。又，此诗第三、四、六句的主语均为昭君，其第五句若是以汉元帝为主语的独立句，则此四句的诗意无法贯连；故第五句实是对第六句所述昭君魂归何益的原因的交代，只是省掉了“由于”一类意思的词；而这是近体诗这种特殊体裁所容许的。

④ 琵琶是“胡”地的乐器，其音为“胡音”，故称琵琶的音乐语言为胡语。据石崇《王明君词·序》，石崇时有名为《王明君》的琵琶曲，“多哀怨之声”（“王明君”即王昭君，晋代因避司马昭讳而改）。就杜甫这两句诗来看，这一琵琶曲在杜甫时还存在。

杜甫晚期诗歌还有一点也值得注意，那就是写了不少歌咏平凡的日常生活（包括自然景色）的美好的诗篇，于其早期的追求气势的雄伟（如《望岳》的“造化钟神秀，阴阳割昏晓”，《同李太守登历下古城员外新亭》的“迹藉台观旧，气冥海岳深”）之外，写出了自然恬静的景色及生活的魅力。如“江月去人只数尺，风灯照夜欲三更。沙头宿鹭联拳静，船尾跳鱼拨剌鸣”（《漫成一首》）、“舍南舍北皆春水，但见沙鸥日日来。花径不曾缘客扫，蓬门今始为君开。盘飧市远无兼味，樽酒家贫只旧醅。肯与邻翁相对饮，隔篱呼取尽余杯。”（《客至》）这一类平凡的景色、生活所蕴藏的美，往往是人们所难以感受的，也是其以前的诗歌所未写及的。例如，陶渊明所写农村景物的美，或是从玄学角度加以阐发的结果，或借以写其心灵获得解脱的感受；王维所写自然美，则常是其心灵的外化；而杜甫所写的这种美，则纯然出于一个热爱生活者对生活本身的体味。孟浩然田园诗与此虽有近似之处，但因其对农村的热爱不如晚期的杜甫，故诗中也缺乏杜诗那种盎然的生活情趣，试把他的“故人具鸡黍，邀我至田家。绿树村边合，青山郭外斜。开轩面场圃，把酒话桑麻。待到重阳日，还来就菊花”（《过故人庄》）与上引《客至》作一比较，即可了然。

此外，他在诗歌形式上的追求比以前更为努力，他自己也说：“晚节渐于诗律细。”（《遣闷戏呈路十九曹长》）在下文（《杜甫诗歌的艺术成就》）中将要述及的杜甫在诗歌的语言运用、意象构造、声律节奏等方面的特点和成就，都是在后期更为突出，有的更是在后期才开始出现的。

杜甫诗歌的艺术成就

唐人就已经开始将李杜并称（见韩愈《调张籍》），后人却多强调两人之间的区别，认为李白是天才型的诗人，不可摹仿，杜甫对于诗则是苦心经营，“语不惊人死不休”（《江上值水如海势聊短述》），示人以学习的途径。其实，杜甫诗歌之所以具有巨大的成就，首先不在于其苦心经营，而在于感情的强烈，这又与其对自我的执着分不开。就此点而言，李、杜是一致的。

旧时的诗评家往往强调杜甫的忠君爱国思想。作为封建社会的诗人，杜甫自有其忠君爱国的一面，但出发点却是其个人的强大事业心，也即追求自我生命的价值。《自京赴奉先县咏怀五百字》说：

杜陵有布衣，老大意转拙。许身一何愚，窃比稷与契。居然成濩落，白首甘契阔。盖棺事则已，此志常觊豁。穷年忧黎元，叹息肠内热。取笑同学翁，浩歌弥激烈。非无江海志，潇洒送日月。生逢尧舜君，不忍便永诀。当今廊庙具，构厦岂云缺？葵藿倾太阳，物性固难夺。顾惟蝼蚁辈，

但自求其穴。胡为慕大鲸，辄拟偃溟渤？以兹悟生理，独耻事干谒。兀兀遂至今，忍为尘埃没！

在这里，他的自我评价实与李白没有多大差别。他不但自比稷、契，还把当今的君主仅仅等同于尧舜；而他却是个要"致君尧舜上"（《奉赠韦左丞丈二十二韵》）、把君主的水平更提高一个档次的人物。这样的自许，岂是宋代以来那些循规蹈矩的儒生所能望其项背？尽管他的这种志向遭到当时很多人——包括他的"同学辈"——的嘲笑，他却"浩歌弥激烈"，自命"大鲸"，而把那些龌龊小人斥为"蝼蚁"，这样的鄙视庸众的气概，正是从东汉以来就受到班固等人批判的"露才扬己"的表现，而与屈原、李白皆有相通之处。上引诗句之不同于李白的，主要在于"葵藿"两句，把君主视作太阳，而以葵藿自居，这就把自我置于卑屈的地位，符合儒家的道德规范了。所以，在杜甫身上，既有自魏晋以来日益强烈的对自我的尊重，又有自唐代以来缓慢地复兴的儒家思想的影响。直到安史之乱爆发为止，前者在杜甫思想中一直处于主导地位；这种执着于自我和鄙视庸众的精神，使他敢于向那与自己对立的现实宣战，他在《自京赴奉先县咏怀五百字》中能对当时的社会现实加以激烈批判，其原因也就在此。而到了晚期，这种精神重又增强了。

"人若是完全撇开自己，那末依恋别人的一切动力就消失了。"正由于对自我的执着，杜甫对自己亲人乃至朋友的感情也极深厚。他对幼子饿死所感受到的无限悲痛，已见前述；而在友人李白受到流放夜郎处分后所写的怀念之诗更证明了这一点：

死别已吞声，生别常恻恻。江南瘴疠地，逐客无消息。故人入我梦，明我长相忆。君今在罗网，何以有羽翼？恐非平生魂，路远不可测。魂来枫林青，魂返关塞黑。落月满屋梁，犹疑照颜色。水深波浪阔，无使蛟龙得！（《梦李白二首》之一）

李白在当时是一个"世人皆云杀"（《不见》）的人，但杜甫却无视世上的舆论，对李白无限深情，其结尾的两句更于系念中蕴含着对迫害李白的人们的不满，这在他的另一首关于李白的诗里说得更明白："文章憎命达，魑魅喜人过。"（《天末怀李白》）前一首中的"蛟龙"，其实也就是后一首中的"魑魅"。为了友情，不惜向舆论挑战，这又岂是乡愿之流所能为、所敢为？梁启超曾称杜甫为"情圣"，说他是"中国文学界笃情圣手"（《情圣杜甫》），实在不算过分。而他之"笃情"，则是与其执着于自我、敢于鄙视庸众紧密联系在一起的。

这种从自我出发的强烈感情，是杜甫诗歌最能打动读者的所在及其一切杰构的基础。他的有些诗即以感情——当然还有任何艺术都不可或缺的想像

力——取胜。如《月夜》：

> 今夜鄜州月，闺中只独看。遥怜小儿女，未解忆长安。香雾云鬟湿，清辉玉臂寒。何时倚虚幌，双照泪痕干？

这诗怀念其寄居在鄜州的亲属(主要是妻子)。除"香雾"两句因属对工整，显示出文学技巧外，其他均为朴素的叙述；而且那两句在技巧上也并无殊异之处。此诗所以能吸引读者，全在于感情的真挚和无所顾忌。他所想念的妻子是个美丽的女性，他就直率地表现出来，而这也就更使人感到其情之真。再如杜甫后期所作的脍炙人口的《闻官军收河南河北》，也主要以感情取胜：

> 剑外忽传收蓟北，初闻涕泪满衣裳。却看妻子愁何在，漫卷诗书喜欲狂。白日放歌须纵酒，青春作伴好还乡。即从巴峡穿巫峡，便下襄阳向洛阳。

此诗也曾被认为是具有爱国思想的作品，但如以文本为依据，则杜甫不过是在饱尝乱离之苦以后，为叛乱平定、自己得以回返久别的故乡而悲喜交集。正因诗中没有"忠君爱国"的大话空话，而纯从切身际遇和由此产生的真情实感出发，这才能深入人心。当然，此诗的艺术技巧也值得称道，这点我们将在下面加以说明；但如不是以充沛的感情为基础，艺术技巧再高也仍不能打动读者。

总之，就杜甫诗歌的艺术成就而言，其强烈的感情是第一位的，其艺术技巧是第二位的。但这并不意味着艺术技巧可有可无，因此，杜甫在这方面的经验仍然必须重视。以下几点尤其值得注意：

首先，杜甫诗歌在结构上随着感情的波动而跳跃。这种情况在李白的诗中本也存在，但杜诗有其自己的独特形态。在抒写悲痛的作品中，其感情曲折多变，形成了一种特殊的深沉感；在抒写欢乐的作品中，则由于感情的迅疾进展而使情绪更为饱满。前者如《自京赴奉先县咏怀五百字》的开头部分，其最初的四句已把其自比稷、契斥为愚蠢，但接着的四句又肯定了这一志向，并显示出锲而不舍的精神，以下四句再把此点加以强化；但到了"非无江海志"两句又突然一转，似乎要退缩了，接着的"生逢"两句，又否定了上述的想法，其后的"当今"两句则使人感到其如此执着实在大可不必，不料下面的"葵藿"两句却对上述的思想矛盾作了总结：他无论如何也不会改变！这样的反复陈述，实际上体现了他内心的冲突和苦闷，使其感情更显深沉。《新婚别》也具有这样的鲜明特色："君今生死地，沉痛迫中肠。誓欲随君去，形势反苍黄。勿为新婚念，努力事戎行。……仰视百鸟飞，大小必双翔。人事多错迕，与君永相望。"

其间有多少转折！于叮嘱其“勿为新婚念”后，又以人不如鸟的悲怅作结，其内心的冲突可谓激烈。后者如《闻官军收河南河北》，在“却看妻子愁何在，漫卷诗书喜欲狂”之后，突接以“白日放歌须纵酒”，似乎不相系属，但却把杜甫自己因受妻子感染，由悲转喜而精神昂扬的状态充分表现出来了。

其次，杜甫在诗歌语言的运用上也有独特的成就。概括来说，杜诗的语言尽力向两端——精丽巧致和粗拙鄙俗——伸展，在中间形成非常广阔的空间。

以前的文人诗，在语言上虽说不上有何定规，却有它的习惯和避忌。深、浅与浓、淡不论，但大致总要合于温雅的要求。而杜甫有意打破了这一限制。这既是诗人正视生活的需要(温雅典丽的语言用于描写悲惨可怕的生活必然成为涂饰)，也是他力避陈俗、跳出狭隘的诗歌观念的约束的努力。对于杜诗用语的反常规，唐人就注意到了。《刘宾客嘉话录》说：“为诗用僻字须有来历。常讶杜员外‘巨颡拆老拳’，疑‘老拳’无据。”后在《石勒传》中找到了出处，于是不胜佩服。这是给杜诗的因俗显得“僻”的语汇以一种合于文雅传统的解释。后人言“杜诗无一字无来历”亦源于此。但“老拳”显然是日常口语，杜甫当时未必有意用典。而且不管怎样，杜诗中粗、俗、鄙、拙之句大量存在是显然的事实。像“布衾多年冷似铁，娇儿恶卧踏里裂”(《茅屋为秋风所破歌》)，“楼头吃酒楼下卧”(《狂歌行》)，“二月已破三月来”(《绝句漫兴九首》之四)等等，不胜枚举。最有趣的，是清人赵翼《瓯北诗话》举了许多例子来谈杜诗“独创句法”，但对《杜鹃》的首四句，仍认为是“题下注语”。因为“西川有杜鹃，东川无杜鹃；涪万无杜鹃，云安有杜鹃”，实在不像是诗句。然而博学的赵翼疏忽了，这四句作为说明用的散文来理解，更为荒唐，所以只能说杜甫的诗句原来就是写成这样的。仅此一例，就可以理解杜诗的语言有时“离谱”之远。

粗拙鄙俗的语言构成的诗句，其艺术效果如何是需要作个别分析的问题。我们这里要着重指出的是：这是对已经形成的诗歌用语习惯与规则的破坏，它打开了诗歌的新生面，对中晚唐及宋代诗人的影响甚大。

其精丽巧致的一面，前人说得很多；特别对杜诗擅长锤炼“诗眼”、一字之下后人无法更易的特点，更是一致表示钦佩。我们这里着重谈一点：杜甫善于利用汉语的词性可以变化、汉语句子中各成分之间的语法关系没有明确标志的特点，有意识地造成诗句的歧义或多义性，凸呈诗歌的意象效果，避免把变易不定的生活直感锁定在简单的逻辑关系上。前人虽也用过这样的手法，但杜诗中对此运用的老练、精致和复杂，是远过于前人的。举几个突出的例子，像“麒麟不动炉烟上，孔雀徐开扇影还”(《至日遣兴奉寄北省旧阁老两院故人二首》之二)，前句“不动”主要说“炉烟”，却兼带了“麒麟”(麒麟形态的香炉)；后句“徐开”是指“扇影”，却首先呈现孔雀开屏的映象(因扇上绣有孔雀)。

又如“丛菊两开他日泪，孤舟一系故园心”（《秋兴八首》之一），动词“开”和“系”，都关联本句中的两项事物。再如“永夜角声悲自语，中天月色好谁看”（《宿府》），“悲”和“好”两字属上读或属下读，诗句的意义会有微妙的区别，音节也有明显不同，而实际上两者都可以。这样的语言，确是到了精致异常的地步。所以，在杜甫以后，诗人们对诗歌语言的锤炼之功有了更多的追求。

此外，在杜甫后期诗歌中出现的独特的语序倒置，对造成诗歌的气势和力度也很有作用。最著名的为“香稻啄残鹦鹉粒，碧梧栖老凤凰枝。”（《秋兴八首》之八）如译成白话，就是：“香稻中的鹦鹉啄剩的残粒，碧梧上的栖老了凤凰的树枝。”对比之下，杜甫这两句不仅高度浓缩，而且“啄残鹦鹉粒”显为“鹦鹉啄残粒”的语序倒置[①]；而这种倒置正是高度浓缩所必要的。倘直作“香稻鹦鹉啄残粒”，就使人不知所云了。总之，语序的倒置既是句子高度浓缩的手段，其本身又导致一种突兀感，这也就产生了气势和力度。

第三是杜甫在意象构造上的独创性。

杜诗的意象特征也是向两端——壮阔浑浩与纤巧细微——伸展的。前者如“吴楚东南坼，乾坤日夜浮”（《登岳阳楼》）、“江间波浪兼天涌，塞上风云接地阴”（《秋兴八首》之一）之类；后者如“仰蜂黏落絮，行蚁上枯梨”（《独酌》）、“鸣雨既过渐细微，映空摇飏如丝飞”（《曲江对雨》）之类，都很突出。这两者之间同样有很大的空间。而有时，杜甫又把两种意象组合在一起。细密才能够丰富，所以杜甫并不以纤巧为嫌，反而说“纤毫欲自矜”（《寄峡州刘伯华使君四十韵》）。当然他也不愿一味地在纤巧上用力。

杜诗自然景物的描写及写景与抒情的结合，也有新的特点。从过去的情况来看，由于每首诗都是一个独立的世界，诗中的事物总是在某种程度上意象化了的，所以自然景物的呈现状态，也总是和诗人表现于诗中的情绪基调一致。而杜诗的情况则与之有别。著名的《春望》诗的开头两句“国破山河在，城春草木深”，宋司马光解释说：“山河在，明无余物矣；草木深，明无人矣。”（《温公续诗话》）认为这是“意在言外”地表现了诗人的忠爱之心。这虽然久已成为被普遍接受的说法，但恐怕实是穿凿之谈。因为杜诗中经常并且是喜好表现自然与人情的不一致，即不管人世是何等混乱可悲，人心是多么阴沉凄凉，自然仍保持着自己的生机。像《伤春》的开头两句“天下兵虽满，春光且自浓”，其实与《春望》的开头是同样感受，不过说得更明白而已；《江亭》中“寂寂春将晚，欣欣物自私”也是类似写法。岂但自然，连人心也常常互不相通：“野哭初闻

① 而这又巧妙地运用了古汉语中动词的主动性和被动性没有明确规定、“于”字可以省略的习惯，而非语序的任意倒置，“啄残鹦鹉粒”实即“啄残于鹦鹉之粒”。

战，樵歌稍出村。”（《刈稻了咏怀》）诗人这种感受的由来，或因为他自己的情绪每每徘徊于活泼的自然与苦闷的人世之间，或因为他意识到所谓“天地无情”，在永恒的自然中人世的一切变化都短暂而渺小。如单从诗歌艺术来说，这也是对传统表现习惯的打破。

当然，杜甫也有把客观景物主观化的写法，有时甚至以自己的主观来构造景象，以抒发某种情绪。《秋兴八首》之七是最突出的例子：

> 昆明池水汉时功，武帝旌旗在眼中。织女机丝虚夜月，石鲸鳞甲动秋风。波漂菰米沉云黑，露冷莲房坠粉红。关塞极天唯鸟道，江湖满地一渔翁。

这诗借汉喻唐，又通过昆明池的荒凉来象征唐王朝的衰败。中间四句写得极深细而生动，其景色的凄冷充分体现出了没落的悲凉，但这种景色完全是他创造出来的。昆明池在长安，杜甫自己当时则在蜀中。这种以主观来营造景色、创造意象的方法，是在杜甫后期创作中开始出现的，并成为中唐诗歌的一种突出现象。这使诗人能更充分地表现自己的内心。

最后要说到杜诗在声律、节奏等方面的特色。

杜甫对诗歌声调、格律的理解显然与前人已有很大不同。譬如说，由于诗歌格律化的影响，唐人的古体诗也大致在一句中以平仄交错求谐调（只是不那么严格），而杜甫却常常以五平五仄组成一联（单句还有七平或七仄的），这在杜甫绝非偶然。这实际是打破常规，在五平和五仄句中各自寻求变化与谐调（因同是平或仄声字，仍有许多差别存在），然后在两句之间造成对比。像“硖形藏堂隍，壁色立积铁”（《铁堂峡》），不仅是五平对五仄，而且分别以叠韵之词押尾，“堂隍”发音洪亮，“积铁”收敛急促，两句之间的先扬后抑之感十分强烈。这表现了杜甫对诗律的不循常规的积极追求。而且，即使在定型的律诗中，这种追求仍能够表现出来。一方面，在规定的格式中，杜甫对声调的辨别、使用比常人更精细（其律诗在首句押韵时，三、五、七句的末尾仄声字基本上均分用上、去、入）；而在需要的时候，他又经常打破格律定式，形成后人所谓“拗句”乃至“拗体”。——这一点又与下面要说的诗歌的节奏问题相联系。

诗歌的节奏感与音乐不同，它既是由声音的变化决定的，同时也是由词汇的意义及其组合方法所引发的读者情绪变化来决定的，这两者需要很好地结合起来。在这点上，杜甫显然比前人有更自觉的意识和更积极的努力。他的古体长诗在收纵及转折上讲究很精细，其变化常常出人意料。不过从律诗来看，杜甫对节奏感的追求更为明显。因为律诗是定型的格式，在这里求节奏的变化难度更大些。

首先从单句来说，五、七言句的惯常音步是上二下三、上四下三，杜甫则常用特殊句法来打破它。五言像“青惜峰峦过，黄知橘柚来”（《放船》）、“碧知湖外草，红见海东云”（《晴》）之类，由于把表示色彩的字放在句首，非常醒目，因而在第一字就形成了停顿。同时这也强化了诗的意象化特征——在生活中，人们常是先看到颜色，然后才引起关于实物的判断。七言句，杜诗屡有在第五字形成强烈停顿的，如前面提到的“永夜角声悲自语，中天月色好谁看”，这时由于五、二的音步结构失衡，会令读者感到突兀和惊悚；有时看起来似乎是上四下三的寻常结构，但第五字有强烈的转折或推进意义，也形成一种顿挫。而把一联与另一联组合起来时（联通常是律诗中相对独立的意义和音乐单元），杜甫很注意两者之间的变化。如《登高》的中二联：“无边落木萧萧下，不尽长江滚滚来。万里悲秋常作客，百年多病独登台。”前一联的两句是平易流畅的句法，而且意义特别单纯，所以有一种舒放的节奏感；后一联的两句，正如上面所说的，是在第五字处有一强烈的顿挫，情绪的流动不能轻松地滑过去，而且两句诗的意义高度凝练（宋罗大经《鹤林玉露》谓“十四字内含八意”），所以它的节奏便有紧张与收缩感。

再以《闻官军收河南河北》全诗来看，它的情绪欢跃，节奏也快。固定格式的七律，何以能够有特别“快”的节奏感呢？首先，全诗动词和具有动作感的形容词用得超常地多，而且所表现的动作是有连贯性的，即使稍有停顿（如第二句），也是一提即放；其次，“忽传”、“初闻”、“却看”、“漫卷”、“便下”等词组，都在动词前面加了修饰语，从而增强了动作的活跃性和现场感（读诗时有“当下发生”之感），且这些词组是相同结构，彼此呼应，相互纠结，情绪上不容滞缓间隔；最后，此诗在末联用对仗句持续推进，没有任何收缩、终止的表现。于是全诗便去势迅疾，一气流注而下。相反，像《江汉》诗“江汉思归客，乾坤一腐儒”，这种单纯以名词和名词性短语平列组合的诗句，节奏便显得凝静。

杜诗中的“拗律”，是通过打破律诗的定格来作特殊的表现。正如前述，这反映了杜甫对诗律的独特的理解。以《白帝城最高楼》为例：

> 城尖径仄旌旆愁，独立缥缈之飞楼。峡坼云霾龙虎卧，江清日抱鼋鼍游。扶桑西枝对断石，弱水东影随长流。杖藜叹世者谁子？泣血迸空回白头。

这诗每一句都违律，第五字均与规定的平仄相反。第二、七句则是古体诗中才有的散文句法（第七句甚至在古体诗中也算怪例）。律诗所追求的和谐协调首先在整体上被打破了。仔细读来，首句不仅意象密集，而且连续发音非常困难，所以一上来就有一种堵塞感。到了第二句忽然飘逸地展开，令人感觉诗中

情绪变化极大。对仗的中二联相对平稳，但句尾均以三仄声对三平声，比普通律诗加强了起伏的幅度。第七句又忽然变得极为奇崛突兀（“者”字停顿非常强烈），然后引出悲怆无比的末句。这首诗调动了各种因素来造成奇特的节奏感，但总体上又是严整的。用譬喻来说，犹如一群愤怒的囚徒被强行排列得很整齐，内中隐伏着力与力的激烈冲突。如此，诗人不平静的心情直接在形式上得到了充分的表现。这种手段，后来在宋代诗人黄庭坚那里被广泛运用。

总结来说，杜甫是一位善于汲取前人经验而又富于创造力的诗人。他在诗史上最大的贡献，是打破了许多陈规惯例，开拓了诗歌的表现领域，丰富了诗歌的语言和表现手法，对诗的形式进行了更深细的探究，从而给后人留下了广阔的发展余地。但要说杜诗的缺陷也很明显。首先，他的诗歌的运用范围极广，很多照例用散文来写的东西，如人物评述、诗文评、政论、书信之类，他都用诗来写。诗中不是不可以渗入散文因素，但过度了，会影响诗歌的特质，而出现“以文为诗”的毛病。宋人在这方面受杜甫的影响不小。还有，杜甫诗歌切近社会现实、反映民生疾苦的努力当然是值得肯定的，但由于他的身份和文化背景，与此同时，也出现了诗人个体意识削弱和对于国家依附意识加强的现象。他在封建时代得到“诗圣”这样一种带有浓厚道德意味的尊称，除了他的人格和诗歌成就的因素，也还是有其他因素起了作用的。

杜甫对后代的影响，大致可分为两个方面。一是加强了诗歌对社会问题的关心和重视。在先秦的《诗经》和汉代的乐府乃至王粲等人的诗篇中，本就出现过这类作品，而自魏晋以来，此类题材在诗歌中已很少见。唐代前期诗中虽偶或有之，但远未能形成气候。自杜甫出，情况始逐渐改变，经白居易及宋代梅尧臣等人的推演，这种题材遂成为我国诗歌的热点之一。只是由于缺乏杜甫那样强烈的感情，后世的此类诗歌中具有巨大感染力的很少；有些甚至如金圣叹所指斥的，“微闻四郊说有小警，辄更张皇其言；曰：‘我于兵戈涕泪，乃至不减老杜。’”（《唐才子诗集》卷二《鱼庭闻贯》）二是其对诗歌形式的追求在宋代及其以后的诗歌创作中发生了重大的影响。宋代的江西诗派是其最突出的代表。但也由于缺乏杜甫那样强烈的感情，未能得其神髓。

最后，附带介绍一下与杜甫的诗歌创作具有某些相通因素的元结。在安史之乱以后，元结的诗歌并曾受到杜甫高度评价。

元　结

元结（719—772），字次山，晚号漫叟，河南（今河南洛阳）人。天宝十二载（753）登进士第。曾任道州刺史。有《元次山集》。他在道州任上，曾作《春陵

行》和《贼退后示官吏作》两诗，杜甫看到后很赏识，写了《同元使君舂陵行》，其序说："览道州元使君结《舂陵行》兼《贼退后示官吏作》二首……不意复见比兴体制、微婉顿挫之词，感而有诗……不必寄元。"可见杜甫并不是出于应酬目的而写的，确是衷心赞扬。

《舂陵行》有序："癸卯岁，漫叟授道州刺史。道州旧四万余户，经贼已来，不满四千，大半不胜赋税。到官未五十日，承诸使征求符牒二百余封，皆曰：'失其限者，罪至贬削。'於戏！若悉应其命，则州县破乱，刺史欲焉逃罪？若不应命，又即获罪戾，必不免也。吾将守官，静以安人，待罪而已。"其诗说：

> 军国多所需，切责在有司。有司临郡县，刑法竟欲施。供给岂不忧，征敛又可悲。州小经乱亡，遗人实困疲。大乡无十家，大族命单羸。朝餐是草根，暮食仍木皮。出言气欲绝，意速行步迟。追呼尚不忍，况乃鞭扑之！邮亭传急符，来往迹相追。更无宽大恩，但有迫促期。欲令鬻儿女，言发恐乱随。悉使索其家，而又无生资。听彼道路言，怨伤谁复知！去冬山贼来，杀夺几无遗。所愿见王官，抚养以惠慈。奈何重驱逐，不使存活为。……

《贼退后示官吏作》诗说：

> 今来典斯郡，山夷又纷然。城小贼不屠，人贫伤可怜。是以陷邻境，此州独见全。使臣将王命，岂不如贼焉！今彼征敛者，迫之如火煎。谁能绝人命，以作时世贤？思欲委符节，引竿自刺船。将家就鱼麦，归老江湖边。

这两首诗只是直抒胸臆，但仍有令人感动之处，因为它们不仅写出了当时人民的痛苦，更重要的是显示了元结自己的内心矛盾。作为官吏，他不得不考虑自己的责任，也不得不想到完不成任务时的处分；但如果狠心催征呢，看到人民的这种样子他实在下不了手。在前一首中，他不得不问自己，同时也问同僚：人民已经吃够了苦，他们希望我们会对他们好一些，我们为什么不让他们活下去呢？这是一个痛苦的问题。在第二首中，他问得更为尖锐：我们这些当官的，难道连贼都不如吗？于是他初步从这个矛盾中脱出："谁能绝人命，以作时世贤？"这里的"人"本应作"民"，唐人因避李世民的讳，故写作"人"。这提法本身就很有意思：在当时要成为贤臣，非断绝人民的生命不可。但他却已下了决心，不愿再做这种罪恶的事情了。在这里，读者也能体会到他的解脱的喜悦。是以诗的最后四句，就显得比较愉悦了。

所以，这两首诗的感人之处，在于诗中有元结真实的自我在。尽管元结似乎并不是一个感情型的人，诗中的感情并不强烈，也因此而削弱了感人的程

度；但与那些没有感情或只有虚假感情的诗到底是不同的。杜甫在《同元使君舂陵行》中称赞这两首诗说："道州忧黎庶，词气浩纵横。两章对秋月，一字偕华星。"这大概主要是从元结的道德品质来赞美的，但"词气浩纵横"则是就诗而说；因为诗中有一股真挚之气，所以也确实称得上"浩纵横"。

元结是主张诗歌应起到"上感于上，下化于下"(《系乐府序》)的作用的。所以，除了上引两首以外，他还写过《系乐府十二首》，那还是在安史之乱以前的天宝十载写的，这却写得并不高明。因为诗中缺乏对人民的感情。试引其《贫妇词》如下：

> 谁知苦贫夫，家有愁怨妻。请君听其词，能不为酸嘶？所怜抱中儿，不如山下麑。空念庭前地，化为人吏蹊。出门望山泽，回顾心复迷。何时见府主，长跪向之啼。

在这里，既不能使读者真正体会到人民的痛苦，也看不出作者对此有多少激动。事实上《舂陵行》等两首写人民的痛苦也是比较概念化和缺乏强烈感情的，那两首的好处在写他的内心矛盾——官吏的职责和人性的矛盾；对于人民，他只感到道义上的责任。在这样的情况下，写人民的痛苦本来就不能写好，何况他的文学思想又是儒家的风雅比兴说，要使诗歌成为政治、教化的工具，那就更难以发挥感人的作用了。

第二节　经历安史之乱的其他诗人

属于唐代中期而在安史之乱时已经成年的诗人，以杜甫最为年长；此外尚有刘长卿、钱起、韦应物、顾况等。他们在安史之乱以前所作的诗留传下来的很少，而且也看不出盛唐诗的壮阔气象；安史之乱以后所作，则在不同程度上存在着与群体疏离的倾向，以及由此派生的惆怅、寂寞和哀愁。至于热烈的追求和愤怒的抗争，在他们诗中是很难看到的，仅顾况稍有不同。这是因为，他们对于作为群体代表、但经过安史之乱已日益暴露其腐朽无能的唐政权深为失望，而唐政权同时又是社会秩序的象征和支柱，他们当然不能站在它的对立面。于是，在依附唐政权的同时，又保持着某种内心的孤寂。这种孤寂既是自我安慰，又是自我保护。就这点说，此类诗在本质上是与杜甫的《佳人》相通的；尽管"佳人"已决定不再"出山"，但她在山中不也感到寂寞而凄清么？与此相应，这些诗人往往与禅理结下了不解之缘，因为这对他们的心灵是很好的抚慰。

刘长卿和钱起等

刘长卿(约727—约790)①,字文房,河间(今属河北)人。开元时登进士第,肃宗至德年间曾任长洲县尉、摄海盐县令,不久因事被勘问,贬潘州南巴县尉。后任监察御史、检校祠部员外郎、转运使判官、知淮南鄂岳转运留后等职。又贬为睦州司马。至德宗建中二年(781)始擢为随州刺史。高仲武《中兴间气集》卷下说刘长卿"刚而犯上,两遭迁谪,皆自取之",可见其生性刚傲,以至于犯忌而遭受厄运。有《刘随州集》。

安史之乱发生时,刘长卿身在江南,他虽然没有亲身经历中原的战乱,但却目睹了这场战乱所带来的严重后果,"十年经转战,几处更芳菲"(《送友人西上》),"凋残春草在,离乱故城多"(《毘陵送邹绍先赴河南充判官》),"举目伤芜没,何年此战争"(《奉使申州伤经陷没》),时代的创伤显然在诗人的心灵深处投下一块巨大的阴影,给他带来难以抹去的痛苦。

由于处在动荡衰乱之际,加上个人遭遇的坎坷不平,在他的诗歌中已难以体察到盛唐时代文人的那种关注时代、满怀抱负的自信飞扬的入世激情,而出现了对群体以及作为群体代表的唐政权的深重怀疑和失望。这在以下两诗中表现得很清楚:

> 目极雁门道,青青边草春。一身事征战,匹马同辛勤。末路成白首,功归天下人。(《从军六首》之二)
>
> 黄沙一万里,白首无人怜。报国剑已折,归乡身幸全。单于古台下,边色寒苍然。(《从军六首》之三)

这是对盛唐时期人们的青春热情和辉煌理想的无情的否定。但他的这种思考在那个时代却显得相当深刻。在安史之乱这样的社会大动乱中,多少人为了国家、民众、社会的安定作出了巨大的牺牲,但政府和社会给了他们什么呢?在"白首无人怜"、"功归天下人"这样的诗句里,人们似乎听到了诗人的深沉叹息。而渗透于这种无奈之感的,则是一种浓烈的个体意识;正由于尊重个体,他才会对

---

① 刘长卿生年据其《罢摄官后将还旧居留辞李侍御》推定。此诗当作于其《至德三年春正月,时谬蒙差摄海盐令,闻王师收复二京,因书事寄上浙西节度李侍郎中丞行营五十韵》之后,绝不至早于至德三年(即乾元元年)。诗有"世难慵干谒,时闲喜放归。潘郎悲白发,谢客爱清辉"语。"潘郎"句用潘岳"余春秋三十有二,始见二毛"(《秋兴赋》)的典故,知其于乾元元年(758)约为虚龄三十二岁。又,刘长卿《同姜濬题裴式微余干东斋》,当作于其罢摄官后贬南巴县尉途经余干时,中有"生涯欲半过"语,意谓其生命已过了将近一半,当时能活七十岁已经不容易,则写诗时当还不到三十五岁。

个体之被轻易作为牺牲而悲叹。就这一点说，他的这些诗与李白那些追求个体生命价值的、充满憧憬的热烈诗篇其实是相通的，尽管给人的感受截然不同。

正因为刘长卿对当时的社会现实已有冷静而深刻的思考，他在痛苦失落之余也就转向对自我命运更为深切的关注。“旧业已应成茂草，余生只是任飘蓬”（《避地江东留别淮南使院诸公》），“愁中卜命看《周易》，梦里招魂读《楚辞》”（《感怀》）。这里不但有对自己不幸命运的慨叹，而且更有着对个人生活前景无着与难以把握的哀伤。这样的意绪，在刘长卿受到贬南巴县尉处分后所作的《负谪后登干越亭作》一诗中有更为明显的流露：

> 天南愁望绝，亭上柳条新。落日独归鸟，孤舟何处人。生涯投越徼，世业陷胡尘。杳杳钟陵暮，悠悠鄱水春。秦台悲白首，楚泽怨青蘋。草色迷征路，莺声伤逐臣。独醒空取笑，直道不容身。得罪风霜苦，全生天地仁。青山数行泪，沧海一穷鳞。牢落机心尽，惟怜鸥鸟亲。

战乱留下的创伤还未弥合，仕途偃蹇的忧郁又重重袭来，身处困顿的世间，诗人感到孤立失倚，出处无凭。难以化解的哀伤、凄凉、无奈的心绪有增无已，以至于凄迷的野草与莺鸟的鸣叫在他的笔下都带有忧伤的情调。

元人方回以为刘长卿诗“细淡而不显焕，观者当缓缓味之，不可造次一观而已也”（《瀛奎律髓》卷四十二）。清人屈复也说其诗“有味外之味，最耐人吟诵”。的确，刘长卿不少诗看似平淡冲虚，实际却意味深长，只有细心体味，才能得其神理；淡泊虚静诗境的背后，所掩藏着的常常是诗人内心世界中不平常的一面：孤寂、失落、彷徨。这种种内在的意蕴格外耐人寻味。如《江中对月》：

> 空洲夕烟敛，望月秋江里。历历沙上人，月中孤渡水。

诗的遣字造句看上去平淡无奇，然而空洲、夕烟、秋江、明月以及孤零的渡人等景象组合在一起，增添了空寂冷落的气氛，似是诗人怅惘落寞心境的折射。再比如《逢雪宿芙蓉山主人》：

> 日暮苍山远，天寒白屋贫。柴门闻犬吠，风雪夜归人。

整首诗的措词结构同样显得平常而不显眼，而真正动人心魂的是诗所营造出来的“味外之味”，暮色降临的傍晚时分已不免有几分冷落，浓重寒气中的白屋更显出荒凉，在风雪中经过艰难跋涉的人虽然已在夜晚归来，并且当他与贫寒的家人聚首时，在当夜或许还能多少得到些慰藉，但第二天将又是为了生活而作的艰苦的、没有尽头的挣扎，真正的归宿究在何方？笼罩在全诗字里行间的是诗人心中难以掩饰的孤独与迷茫感，它是那样沉重而难以排解。

有人曾说刘长卿"体物情深，工于铸意，其胜处有迥出盛唐者"（陆时雍《诗镜总论》）。如果联系诗人特定的生活境遇来看，不难理解他"体物"与"铸意"的一番苦心。他的诗常常以各种孤寂、萧瑟和荒凉的意象来熔铸意境。如"空余白云在，容与随孤舟"（《杪秋洞庭中怀亡道士谢太虚》），"孤烟出广泽，一鸟向空山"（《使还至菱陂驿渡浉水作》），"孤云飞不定，落叶去无踪"（《洞庭驿逢郴州使还寄李汤司马》），"寒渚一孤雁，夕阳千万山"（《秋杪江亭有作》），"荒村带返照，落叶乱纷纷"（《碧涧别墅喜皇甫侍御相访》）。类似的诗句在他的诗集中比比皆是。而这类由夕阳、独鸟、孤舟、荒村、落叶等所组成的意象，有些其实是他的主观营造，而非实际的景色①，它们奠定了刘长卿诗"凄婉清切"（李东阳《怀麓堂诗话》）的基调。

然而，一味"凄婉清切"，对诗人的心灵来说，究竟是太痛苦的事。于是他不得不有所逃避，以求得某种慰藉。所以，在他的诗里也可以见到对于禅的归依。

上方鸣夕磬，林下一僧还。密行传人少，禅心对虎闲。青松临古路，白月满寒山。旧识窗前桂，经霜更待攀。（《宿北山禅寺》）

自从飞锡去，人到沃洲稀。林下期何在，山中春独归。踏花寻旧径，映竹掩空扉。寥落东峰上，犹堪静者依。（《过隐空和尚故居》）

景色依然是清寂的，但心灵却多少有了寄托。前诗中的桂树，后诗中的东峰，其实都是禅理的体现：它们既无所执着，也无所挂碍，于是脱离一切烦恼，得大自在。此外，在刘长卿的诗中写到"云"的就有几十处之多，据葛兆光先生研究，在此类"云"中也具有禅的意蕴②。从浓烈的个体意识出发而疏离群体，把重心移到自我；但又由此而深刻感受到自我被压抑的痛苦，为了解除痛苦终于不得不转向消解自我的佛门，这当然是一种矛盾，但在当时却是完全可以理解的。

与刘长卿诗风相近的，还有钱起、郎士元、张继等。

钱起（约720—782），字仲文，吴兴（今浙江湖州市）人。天宝时登进士第，

① 例如"孤烟"联，他可以看到有一只鸟在空中飞，但怎知它是在"向空山"飞呢？一则他只是途经该地，显然没有到那里的山上去考察过，怎知其是空山？再则鸟也可能不飞到那座所谓的"空山"就停下来，它既不以"空山"为目的地，自不能说它在"向空山"飞（按，此处所引的这两句，系据明弘治刊本《刘随州文集》；储仲君先生《刘长卿诗编年笺注》谓北宋本《刘文房文集》此两句作"孤烟飞广泽，一鸟响空山"，则是诗人在"渡浉水"时听到了一声鸟叫，但他又怎能知道这声鸟鸣来自山中，而且山是空山？何况在渡水时能否听到山中的鸟叫也是问题）。又如，"夕阳"下的"千万山"也是他所望不到的。

② 见葛兆光《禅意的云》（载《文学遗产》1990年第3期）。

官至考功郎中。有《钱考功集》。诗与郎士元齐名，并称钱郎。又与卢纶、吉中孚、韩翃、司空曙、苗发、崔峒、耿沣、夏侯审、李端并称“大历十才子”(见《新唐书·卢纶传》)。他与郎士元的诗名当时超过刘长卿，“士林语曰：前有沈宋，后有钱郎。”(《中兴间气集》卷上)但诗歌成就不如长卿。

钱起诗歌多为送别、酬赠之作。据高仲武说：“自丞相以下，更出作牧，二公(指钱起、郎士元。——引者)无诗祖饯，时论鄙之。”(《中兴间气集》卷下)这一方面可见两人诗名之大，另一方面也可知道诗歌在他们那里主要成了应酬的工具。但尽管如此，钱起的诗仍然自具特色。他善写愁苦之情，从中颇可见出其心灵所受的压抑：

> 退飞忆林薮，乐业羡黎庶。四海尽穷途，一枝无宿处。严冬北风急，中夜哀鸿去。孤烛思何深，寒窗坐难曙。劳歌待明发，惆怅盈百虑。(《冬夜题旅馆》)

其“四海尽穷途，一枝无宿处”之句，已与孟郊的“出门即穷途，谁谓天地宽”相似，但比起孟郊的愤激来，钱诗却要和婉得多了。

由于内心的郁悒，钱起所写的自然景色也多被涂上一层凄冷的色彩。如《裴迪南门秋夜对月》：

> 夜来诗酒兴，月满谢公楼。影闭重门静，寒生独树秋。鹊惊随叶散，萤远入烟流。今夕遥天末，清光几处愁！

中间四句都具有孤独、凄凉的意味，所以，其发端两句虽颇有逸兴，但最后却只能以“几处愁”作结。而“影”本是无法“闭”的，“寒生”与“独树秋”也纯由诗人的主观缀合而成，无论把此句理解为寒生于独树所体现的秋意，抑或解释成寒生而独树有了秋意，都是如此。何况诗人本在楼上，故能看到远处的流萤，则其说鹊惊是由于叶散，显为想像之词而非他真能看得如此明白。因而诗中的景色多半是诗人以自己的心境来营造的结果。

这类具有孤独、凄凉意味的句子在钱起诗中颇为常见，如“鸟道挂疏雨，人家残夕阳”(《逃暑》)、“落叶寄秋菊，愁云低夜鸿。薄寒灯影外，残漏雨声中”(《宿毕侍御宅》)、“回云随去雁，寒露滴鸣蛩”(《晚次宿预馆》)等皆是如此。以主观营造景色的特点在这些诗句中也颇明显①，这都是钱起诗风近于刘长卿的所在。

被高仲武认为在诗歌创作方面与钱起“体调大抵欲同”(《中兴间气集》卷下)的郎士元，字君胄，中山(今河北定州市)人，天宝时登进士第，官至郢州刺

① 例如，寒露滴在鸣蛩上，诗人又怎能看见或听到？

史。有《郎士元诗集》。他也善于通过写景来传达某种惆怅的意绪，有时气象较钱起开阔，如《盩厔县郑礒宅送钱大》①：

暮蝉不可听，落叶岂堪闻？共是悲秋客，那知此路分！荒城背流水，远雁入寒云。陶令门前菊，余花可赠君。

其"荒城"一联，即被高仲武评为"近于康乐(指谢灵运。——引者)"。又如《夜泊湘江》：

湘山木落洞庭波，湘水连云秋雁多。寂寞舟中谁借问，月明只自听渔歌。

诗中的凄清景色和寂寞之情颇能感人，其"湘山"两句的气象也较开阔。不过，其时既为夜晚，又泊舟湘江，湘山叶落他是无法看到的；由于鸟类夜间栖息的习性，月明之夕虽或有雁仍在飞翔，但不可能多。所以，诗中的这类景色均是作者为了传达其情绪而营构的。

在与钱起并称"大历十才子"的诗人中，有的远为年轻，我们将在下一节中介绍；那些与钱起年辈相若的，诗风也大致相近。如天宝十三载(754)登进士第的韩翃(字君平)，其以《寒食》为题的七绝"春城无处不飞花，寒食东风御柳斜。日暮汉宫传蜡烛，轻烟散入五侯家"，曾为德宗赏识，世遂盛传，但就其诗集中的多数作品和高仲武《中兴间气集》所选录、赞扬的诗篇来看，他仍有与刘长卿、钱起等相仿佛的一面。

春城乞食还，高论此中闲。僧腊阶前树，禅心江上山。疏帘看雪卷，深户映花关。晚送门人出，钟声杳霭间。(《题荐福寺衡岳禅师房》)

长簟迎风早，空城澹月华。星河秋一雁，砧杵夜千家。节候看应晚，心期卧亦赊。向来吟秀句，不觉已鸣鸦。(《酬程延秋夜即事见赠》)

前一首很容易使人想起上引刘长卿《宿北山禅寺兰若》等诗。后一首所写景色，于疏淡中见凄清，也与刘诗有相通之处；虽然因系应酬之作，末二句不免落入俗套，但"星河"一联与前一首的"疏帘"一联，高仲武评为"方之前载，'芙蓉出水'未足多也"(《中兴间气集》卷上)，似亦并非过誉。

最后，说一说张继。继字懿孙，襄州(州治在今湖北襄樊市汉水南襄阳旧城)人。天宝间登进士第，大历末检校祠部员外郎，分掌财赋于洪州。与其妻子均逝于该地。他死后刘长卿作有《哭张员外继》诗，题下原注："公及夫人相次没于洪州。"

---

① 《中兴间气集》收此诗，题为《别郑礒》，《极玄集》作《送友人别》。

由于张继诗风与上述诗人相近，他的诗与郎士元、韩翃的颇有彼此相混的，如《全唐诗》所收张继《郢城西楼吟》、《冯翊西楼》，题下均注："一作郎士元诗。"《送张中丞归使幕》、《华州夜宴庾侍御宅》、《奉送王相公赴幽州》题下均注"一作韩翃诗。"

张继诗最著名的，为下引的七绝《夜泊松江》①：

> 月落乌啼霜满天，江枫渔火对愁眠。姑苏城外寒山寺，夜半钟声到客船。

此诗第一句实包含三个短句，寥寥七字即显现出一幅凄清景色；第二句补叙诗人的心绪，并以江枫、渔火为陪衬，更增哀愁；三、四两句则写夜半时分城外寒山之中的佛寺钟声②，虽然愈显凄清，但又给人以宁静之感，诗人的心灵也由此而得到慰藉。其前两句既近于刘长卿的"凄婉清切"，后两句也与刘长卿的于禅中求寄托殊途同归。而此诗在艺术上尤其值得重视的，则是由丰富的想像所形成的以主观驾驭客观的特色。如"霜满天"就纯是心造的意象，因为霜是地面或地物表面在温度0℃以下时由于散发热量而致空中水汽凝华在其上的结晶，并非空中降下的，所以根本不可能有"霜满天"的现象。再以"姑苏城外寒山寺"二句来说，诗人只是坐船经过松江，舶舟夜宿，不可能对周围寺院的情况作详细调查。他在夜半听到钟声，怎能断定来自"寒山"中的寺院？因而"寒山寺"云云，其实也只是基于想像而已。

韦应物

韦应物（约737—约791），京兆长安（今陕西西安）人。早年以三卫郎事唐玄宗。安史之乱起，流落失职，始立志读书，由洛阳丞累迁至比部员外郎。出为滁州刺史，移江州。不久入朝为左司郎中，官终苏州刺史。有《韦苏州集》。

韦应物也属于由玄宗时期而进入中唐时期的诗人。不过相比之下，杜甫、

---

① 根据现存文献，此诗最早收载于唐人所编《中兴间气集》，题作《夜泊（一本作"宿"）松江》，宋人所编《文苑英华》所载此诗始改题《枫桥夜泊》，后世选本多从之。实当以其最早的题名为依据（此事曹震氏已作过考证，见其所撰《〈枫桥夜泊〉新考（一）》，载《文汇读书周报》1997年1月25日）。现存的张继诗集（如《张祠部诗集》）也均系晚出。按，唐代所称松江，即今吴淞江。《通典》、《元和郡县志》吴县（当时的吴县包括今吴江市）下均有松江。

② "姑苏城外寒山寺"的寒山寺，通常释为今苏州枫桥寒山寺的前身。但诗题既为《夜泊松江》，而松江出于太湖，在唐代是从今天的吴江流经角直，再经由上海市松江县而最终入海的，在松江夜泊不可能听到枫桥寺院的钟声。故此诗中的"寒山寺"，乃是"寒山"中的寺院之意；参见曹震《〈枫桥夜泊〉新考（二）》，《文汇读书周报》1997年2月1日。

刘长卿、钱起等在天宝盛世并没有什么显赫的经历，而韦应物却有过一段值得夸耀的"出身"："与君十五侍皇闱，晓拂炉烟上赤墀。花开汉苑经过处，雪下骊山沐浴时。"(《燕李录事》)这种出入宫闱、扈从游幸的特殊经历，还滋养了他任侠负气的豪纵性格，在《逢杨开府》一诗中，他就曾将自己描绘成"身作里中横，家藏亡命儿。朝提樗蒲局，暮窃东邻姬"的侠少形象，因而在他身上，盛唐那种雄放不羁的气概往往较一般的中唐诗人表现得更为明显一些，诗歌中常常有一些风格豪放遒壮的作品。如《古剑行》写千年沉埋土中的宝剑是"豪士得之敌国宝，仇家举意半夜鸣。小儿女子不可近，龙蛇变化此中隐"；《广陵行》写万军阵中叱咤风云的勇将是"翕习英豪集，振奋士卒骁。列郡何足数，趋拜等卑寮"；而《长安道》则将大都贵游骄纵豪奢、备受宠幸的欢荣描写得如此热烈而丰满：

> 宝马横来下建章，香车却转避驰道。贵游谁最贵？卫霍世难比。何能蒙主恩？幸遇边尘起。归来甲第拱皇居，朱门峨峨临九衢。中有流苏合欢之宝帐，一百二十凤凰罗列含明珠。下有锦铺翠被之粲烂，博山吐香五云散。丽人绮阁情飘飘，头上鸳钗双翠翘。低鬟曳袖回春雪，聚黛一声愁碧霄。山珍海错弃藩篱，烹犊炰羔如折葵。既请列侯封部曲，还将金印授庐儿。欢荣若此何所苦，但苦白日西南驰。

在这些诗中，作者事实上仍然承续了盛唐诗歌的气象与格调，雄豪而具有力度，高亢而富于气势，内中还不时洋溢着欢乐奔放的旋律。即如《西塞山》这样的写景小诗，也写得突兀奇峻、壮阔飞动：

> 势从千里奔，直入江中断。岚横秋塞雄，地束惊流满。

山势绵延奔腾，入江忽绝，其上因山岚弥漫而益见雄伟，其下则涧峡骤敛而惊湍流急，让人明显感受到诗人胸中自有一种横空特立的豪情。

在另一方面，跨入中唐时期的韦应物，因为曾亲身经受了由天宝盛世至衰世的时代巨变，在宦海浮沉中虽尚算平顺优裕，但也不免有挫折之时，加上佛道思想的深入影响，所以渐渐看淡世情而"日夕思自退"(《高陵书情寄三原卢少府》)，在个性上便渐由纵放而转向内敛。他所向慕的，是陶渊明式的隐逸田园山林的生活与境界，所谓"日夕临清涧，逍遥思虑闲"(《郊居言志》)，"时事方扰扰，幽赏独悠悠"(《游西山》)，"心同野鹤与尘远，诗似冰壶见底清"(《赠王侍御》)，从而写下了不少被后人称为冲淡闲远的作品。像"微雨夜来过，不知春草生"(《幽居》)，"绿阴生昼静，孤花表春余"(《游开元精舍》)，"空山松子落，幽人应未眠"(《秋夜寄丘二十二员外》)，"雨歇林光变，塘绿鸟声幽"(《月晦忆去年与亲友曲水游宴》)，这些诗句所呈现的意象及用以表现的语言，确如司空图

评价韦诗所说的“澄淡精致”(《与李生论诗书》),被人们认为足敌王、孟。

不过,这尚不足以代表韦诗的主要倾向与成就,毕竟亲身体验过一种“欢娱已极人事变”(《骊山行》)之盛衰裂变的韦应物,会更多地怀有“今来萧瑟万井空,唯见苍山起烟雾”(《温泉行》)的沧桑之感,更何况他的向自我内心的退守,很大程度上是因为“世事茫茫难自料,春愁黯黯独成眠”(《寄李儋元锡》),故而在他的心灵深处,总有那么一种却之不去的悲凉与哀伤。我们来看下面两首诗:

今朝郡斋冷,忽念山中客。涧底束荆薪,归来煮白石。欲持一瓢酒,远慰风雨夕。落叶满空山,何处寻行迹?(《寄全椒山中道士》)

南楼夜已寂,暗鸟动林间。不见城郭事,沉沉唯四山。(《夜望》)

前一首作于滁州刺史任上。写诗人在寒夜的怀人之念,渗透着无边的孤寂。一方面是诗人虽想念着朋友,却不但无从见面,连想送他一瓢酒以使彼此的心中均感到一点温暖都无法办到;另一方面是友人平时本就过着辛苦、孤高的生活,到了这样的风雨之夜,面对着空山和无数的落叶,其内心更是一片荒寒。结句的萧瑟、迷茫之景其实只是诗人的一种想像,因为他只是想去而并没有去;更进一步说,诗中所写的其友人的孤高、寂寞,也都是诗人内心的折射,都是为了显示诗人孤凄的心境。在后一首诗中,我们所能感受到的,同样是诗人对自己的被晦寂黑夜与四周沉沉山峦所包围的处境的敏感,基调低沉而压抑。在不少为后人传诵的韦诗名句中,我们还能举出一些这方面的例子。如“寒雨暗深更,流萤度高阁”(《寺居独夜寄崔主簿》),“漠漠帆来重,冥冥鸟去迟”(《赋得暮雨送李胄》),“独鸟下东南,广陵何处在”(《淮上即事寄广陵亲故》),“巢燕翻泥湿,蕙花依砌消”(《闲斋对雨》),“数家砧杵秋山下,一郡荆榛寒雨中”(《登楼寄王卿》)。这些精心营造的意象看上去似由自然景物构成,却已经鲜明地将作者的主观感受与情绪色彩编织在内,用以传导出诸如幽寂、萧索、沉重、忧伤、迷惘、孤凄之类的心境。因此,就韦应物的诗风而言,虽有冲淡闲远的一面,但更主要的却是与刘长卿等相通的凄冷与孤寂,只不过比起刘长卿等诗人来,在他的诗中有时还可看到一些盛唐的痕迹。

顾　况

顾况(? —806 以后),字逋翁,海盐(今属浙江)人,至德二载(757)进士,曾任节度判官、著作佐郎。他性格傲岸,轻视权要,所以被贬饶州司户参军,晚年定居茅山,自号华阳真逸。有《华阳集》。

顾况与刘长卿等人一样，都经历了社会的巨变，加以个性桀骜不驯，“虽王公之贵，与之交者，必戏侮之”（《旧唐书·顾况传》），在仕途上屡遭排挤，生活一直失意困顿。面对这样一种境遇，一方面他当然陷入了对现实世界深深的失望之中，因而厌倦世情以至抽身归隐，采取了一种消极、退避的生活态度。但在另一方面，他却仍倔强地坚持自己向来的生活操守，所谓“将底求名宦，平生但任真”（《别江南》），表现出坚执自我的信念。这种矛盾的情况也反映在他的诗歌创作中，形成了他的特色。

由孤独感和对现实的厌倦、悲观出发，其诗歌中存在着与刘长卿等相近的一面，下引的这一类诗是其代表：

> 古庙枫林江水边，寒鸦接饭雁横天。大孤山远小孤出，月照洞庭归客船。（《小孤山》）
>
> 绝顶茅庵老此生，寒云孤木伴经行。世人那得知幽径，遥向青峰礼磬声。（《山僧兰若》）

虽然没有刘、钱诗的空灵，但第一首的景色于清远中暗含凄凉，第二首写遗世独立的孤寂而以归心禅悦作结，均与当时诗坛的风气相合。

然而，顾况毕竟具有桀骜不驯的个性，因而他的这样一种“绝顶茅庵老此生”的决心，同时又意味着对现实社会的蔑视。由此，他甚至连陶渊明的生活也有点不屑，而崇尚宁愿焚死也不出山的介之推：

> 浮生果何慕？老去羡介推。陶令何足录，彭泽归已迟。空负漉酒巾，乞食形诸诗。吾惟抱贞素，悠悠白云期。（《拟古三首》之三）

他羡慕介之推弃世的那一份坚决，无非是要表现出自己与恶俗尘世决裂的决心，从而抱持高洁的幽怀，与悠悠白云相往还。

也正是基于这样一种态度，他对现实社会的黑暗、压抑与丑恶有时会作出尖锐的揭露，而不管针砭的对象是谁。他的一首《叶上题诗从苑中流出》，可以看作是这方面的代表作。据孟棨《本事诗》，顾况在洛阳时，曾与三诗友游于苑中，于流水上得一大梧叶，上有题诗曰：“一入深宫里，年年不见春。聊题一片叶，寄与有情人。”于是他也在叶上题诗和道：

> 花落深宫莺亦悲，上阳宫女断肠时。君恩不闭东流水，叶上题诗寄与谁？

诗中所表现的，是对身锁深宫的宫女的深切同情。在这里，庄严神圣的帝王内宫被描写得如此阴暗幽凄，“花落深宫”这一自生自灭、生命的消息无人理会的现象，无疑是宫女命运的象征；而“莺亦悲”所展示的意象，则是诗人悲愤情怀

的激切投射，在深重的哀伤之外，还能令人感受到某种尖利的东西。唐人诗写宫怨的不少，但写得这样近乎凄厉的，却首推顾况此诗。

另外，顾况的那种傲岸，又使他不安于凡俗而追求一种超然不凡的境界，这使得他的诗常常具有神异奇特的想像和纵横开张的气势。这种风格特征尤以古体歌行表现得最为集中，如《梁广画花歌》写梁生画花之美妙，会使仙界上元夫人的小女看了之后对他以心相许；《龙宫操》把发大水说成是因为"鲛人织绡采藕丝，翻江倒海倾吴蜀"，加以"汉女江妃杳相续"，终于造成"龙王宫中水不足"的后果。其他如写庐山瀑布之高是"应从织女机边落"，其声势形态为"火雷劈山珠喷日"（《庐山瀑布歌送李顾》），写弹筝的美妙能令"赤鲤露鬐鬣"、"白猿臂拓颊"（《郑女弹筝歌》），所使用的意象亦皆奇幻怪诞，充满玄想。皇甫湜在《顾况诗集序》中因此评价顾诗是"偏于逸歌长句，骏发踔厉，往往若出天心，穿月胁，意外惊人语，非寻常所能及"。这样一种显著的特点固然使得顾况的诗歌在大历、贞元诗坛上独树一帜，而且从某种意义上也可说是李贺歌行奇幻瑰丽境界的先声，但它同时又是从杜甫以来以主观营构景色的方法的扩大和弘扬。试看其《同裴观察东湖望山歌》：

> 浴鲜积翠栖灵异，石洞花宫横半空。夜光潭上明星启，风雨坛边树如洗。水淹徐孺宅恒干，绳坠洪崖井无底。主人载酒东湖阴，遥望西山三四岑。

从全诗的结构看，前六句显然是其"遥望西山三四岑"时的所见，但从东湖"遥望"，哪里能把西山的情况看得如此清楚呢？这一切都是以想像为基础的主观营构。由此再进一步发展，就可以营构出非现实性的奇异景象了。

总之，顾况的诗歌创作既有与刘长卿等诗人相通的一面，又有他自己比较鲜明的特色。

第三节　诗坛的新生代

本章第一、二节所介绍的诗人，在安史之乱爆发时都已是成年人。社会的突然由盛入衰，给予他们强烈的刺激；赶快平息叛乱的愿望，又使他们积极支持唐政权，即使不为之曲意辩解，也小心翼翼地避免在作品中有损于它。而在本节中所要介绍的李益、卢纶、孟郊等人，则在安史之乱爆发时尚处于幼年，唐代的盛世，在他们的脑中至多留下一些很淡的印象；而当他们成年时，安史之乱已经平定，虽然出现了藩镇跋扈的现象，有时在中央政府

与某些藩镇之间还会发生战争，但就总体而言，社会秩序已渐趋恢复。在这样的情况下，个体与群体的关系有所松弛，个体已不必为了求得自己的生存而去拼命维护社会的稳定、群体的利益，何况他们从懂事的时候起，所接触到的就是唐政权的腐朽无能和由此给人民造成的灾难，不像他们的前辈那样曾对这一政权有过深厚的感情。所以，他们的个体意识较上一辈有所加强，与环境的冲突也较上一辈剧烈；他们的诗歌不仅有体现其与群体的疏离感的一面，而且出现了热烈的追求和若干抗争的内容，诗歌的风格也趋向多样化。

李 益

杜甫及刘长卿等人于安史之乱以后所写的篇章，其诗风本已有别于盛唐，但进一步显示出唐代中期诗歌的特色的，则始于李益(748—约 829)。益字君虞，姑臧(今甘肃武威)人，登大历四年(769)进士第，曾任郑县尉、侍御史等职，又曾五次从军，担任幕职，到过朔方、幽州等地。约于元和初(806)入长安任都官郎中，屡经升迁，太和元年(827)以礼部尚书致仕。

作为新生代的诗人，李益思考问题的着眼点与其上一辈显有不同。最突出的是关于杨贵妃之死的看法。杜甫在《北征》中说："忆昨狼狈初，事与古先别。奸臣竟菹醢，同恶随荡析。不闻夏殷衰，中自诛褒妲。周汉获再兴，宣光果明哲。桓桓陈将军，仗钺奋忠烈。微尔人尽非，于今国犹活。"在他看来，杀杨贵妃是挽救国家的伟大行动，在这一事件中起主导作用的陈玄礼("陈将军")更是"忠烈"之辈，国家的大功臣。这种传统的女色亡国论或女人祸水论同时又是对唐政权的最好颂扬，不仅把导致国家衰乱的罪责推到了杨贵妃及其家族身上，而且通过这一事件与夏殷的对比，说明夏殷政权都无法由自己来改正错误，合该灭亡，而唐政权则能自己改正错误，是以前途无量——所谓"周汉获再兴，宣光果明哲"。而这也正是杜甫同时代人们的共同认识。但李益却在《过马嵬》中说：

> 汉将如云不直言，寇来翻罪绮罗恩。托君休洗莲花血，留记千年妾泪痕。

他明确宣告：杨贵妃无罪！她那悲惨的死亡值得人们永远记取。就此而言，杀死杨贵妃一事不仅不值得赞扬，反而成为凶残和卑鄙的了。唐政权在这一事件上的表现，也就完全失去了杜甫所给予的夺目光彩。在这里既体现了李益与其上一辈诗人之间的差异，也说明了他对维护唐政权的威信已没有杜甫

那一辈人的热心与设想周到。其后白居易在《长恨歌》中不把处死杨贵妃写成值得赞扬的事件，而只渲染“宛转蛾眉马前死”的悲哀，与李益的想法是相通的。

在文学史上，李益最负盛名的是边塞诗。由于他具有长期的军旅生活的经历，他在这方面的作品真切感人。但其思考问题的着眼点既与上一辈诗人有所不同，他的边塞诗也就呈现出一种新的鲜明特色。

> 我行空碛，见沙之磷磷与草之幂幂，半没胡儿磨剑石。当时洗剑血成川，至今草与沙皆赤。我因扣石问以言，水流呜咽幽草根：“君宁独不怪阴燐吹火荧荧又为碧，有鸟自称蜀帝魂！南人伐竹湘山下，交根接叶满泪痕，请君先问湘江水，然我此恨乃可论。秦亡汉绝三十国，关山战死知何极！风飘雨洒水自流，此中有冤消不得。”为之弹剑作哀吟，风沙四起云沉沉。满营战马嘶欲尽，毕昴不见胡天阴。东征曾吊长平苦，往往晴明独风雨。年移代去感精魂，空山月暗闻鼙鼓。秦坑赵卒四十万，未若格斗伤戎虏。圣君破胡为六州，六州又尽为胡丘。韩公三城断胡路，汉甲百万屯边秋，乃分司空授朔土，拥以玉节临诸侯，汉为一雪万世仇。我今抽刀勒剑石，告尔万世为唐休。又闻招魂有美酒，为我浇酒祝东流。殇为魂兮可以归故乡些，沙场地无人兮尔独不可以久留。(《从军夜次六胡北饮马磨剑石，为祝殇辞》)

诗中不仅把边塞风光写得阴森可怖，而且代历史上一切战死于关山的人们倾诉了积冤与长恨。在这里，诗人思考的出发点乃是个体的生命价值。诗题所云“为祝殇辞”的“殇”，显然取义于《九歌》的《国殇》；然而，《国殇》中“首身离兮心不惩，魂魄毅兮为鬼雄”那样的英雄气概，在作为“殇”的回答的“君宁独不怪……”等话语中是连影子都看不到的。其所有的，只是对自己不幸战死的无比悲恨。“南人伐竹”四句，系用李白《远别离》中“苍梧山崩湘水绝，竹上之泪乃可灭”的典故，意谓苍梧之山(“湘山”)犹存，竹上满布“泪痕”，“湘江水”仍在奔流，可知娥皇、女英的怨恨痛苦千古如新①，而“我此恨”亦与之仿佛。“秦亡”以下四句，则说秦汉以来无数战死者的冤魂永远不会消失。由此可见，虽然就群体的角度看，“汉”已“一雪万世仇”；但作为个体的战死者，其沉冤深恨并不因此而减弱。在这里所显示的，正是个体与群体的矛盾，也是个体对自身价值的肯定。而在诗人笔下，“殇”的上述怨愤具有巨大的震撼力，不仅诗人为之“哀吟”，而且风起云暗，万马悲嘶，天地失色；充分体现了诗人对这种感情的

---

① 相传虞舜南征，死于苍梧之野，其妻娥皇、女英相与痛哭，泪下沾竹而成斑纹。

共鸣。——其实，“殇”的答词本来就是诗人的主观营构。总之，李益此诗乃是为个体生命在边塞战争中被大量毁灭而唱的极其深沉的悲歌。其感情的强烈、直率，心灵为此而产生的震颤，均是此前的边塞诗所没有的。

当然，李白的《战城南》也深刻地写出了战争的可怖，对战死者也很同情，但该诗最能打动人的，是战争结束不久的战场上的惨酷景象①，而且诗中加入了少量不能给人以强烈印象的说明性的句子②。而李益此诗，则是对战争的残酷性的多方位的渲染，从战争当时的“洗剑血成川”到多年以后的“草与沙皆赤”的情状所体现的恐怖气氛，由诗人的想像所营构而成的战死者的控诉和其中所蕴含的万古不磨的强烈冤苦，诗人自己和天地万物由此所受到的剧烈震撼，运用联想引入的秦军在长平之战中的血腥屠杀及其与边塞战争的对比，在在都引起读者的惴栗，从而也就使读者感受到李益在这方面的心灵震颤程度超过了李白。——其实，这两位诗人的心灵震颤程度是我们无法知道的，确切地说，我们所能知的只是李益在此诗中所表现的心灵震颤程度超过了李白在《战城南》中的表现。而“表现”又是与形式、技巧分不开的，所以，李益此诗的上述效果的形成，实与其熟练而集中地运用以主观来营构意象的方法分不开。此诗从“当时洗剑血成川”起，至“空山月暗闻鼙鼓”止，全都是诗人的主观营构，因而可以在激情的驱使下，自由地想像与挥洒，以种种出人意表而又包含着迫人的真实的画面来震动读者。

在此诗中，其“韩公三城”以下五句也值得注意。“韩公”指封为韩国公的唐代名将张仁愿，他筑了三座受降城以加强边备，断绝了突厥抄袭之路。“司空”指崔宁，当时是镇守北方的主帅，李益即在他幕中任职。从这五句看来，断绝“胡路”，以重兵和地位崇高的主帅备边，使边塞不再受到侵扰，就是“一雪万世仇”了。他不仅不要求开边，也不企图以杀戮对方来报仇；较之传为岳飞所作《满江红》的“驾长车踏破贺兰山缺，壮志饥餐胡虏肉，笑谈渴饮匈奴血”，是另一种思考方式。有的研究者以为，他的“汉为一雪万世仇”，是企求崔宁等为唐“收复失地”。但此句明是已然的语气，并无企望之意。

他的这种想法，显然是出于对个体价值(包括生命)的珍视。也正因此，与盛唐时期的边塞诗相比，他的作品远为注重边塞战士的生活痛苦，尤其是他们的思乡之情：

……五城鸣斥堠，三秦新召募。天寒白登道，塞浊阴山雾。仍闻旧兵

---

① 如《战城南》的“野战格斗死，败马号鸣向天悲。乌鸢啄人肠，衔飞上挂枯树枝”等句。

② 如《战城南》的“匈奴以杀戮为耕作，古来惟见白骨黄沙田”，后一句给人以触目惊心之感，前一句却不能给人深刻的印象。

老，尚在乌兰戍。笳箫汉思繁，旌旗边色故。寝兴倦弓甲，勤役伤风露。来远赏不行，锋交励乃茂。未知朔方道，何年罢兵赋！（《五城道中》）

胡风冻合鸊鹈泉，牧马千群逐暖川。塞外征行无尽日，年年移帐雪中天。（《暖川》）

行行上陇头，陇月暗悠悠。万里将军没，回旌陇戍秋。谁令呜咽水，重入故营流。（《观回军三韵》）

回乐烽前沙似雪，受降城外月如霜。不知何处吹芦管，一夜征人尽望乡。（《夜上受降城闻笛》）

这些诗歌，情绪都颇低沉，有痛苦的叹息，也有意在言外的感伤。盛唐边塞诗的豪情，在这里完全看不到了。上引第一首的"来远"两句的"来远"，本是招来远人之意，这里是指保持边塞的安定，使远人与己方处于友好交往的状态。在诗人看来，这是唯一正确的政策，但朝廷对于执行这种政策的将军不予奖励，只赏赐有战功的人，这无异是鼓励打仗，边塞的情况也必然日益恶化。于是，诗人在这一首里写出了人民不断地被送到边塞，挣扎于艰苦的军事生活之中，不知何时才能返回的哀伤。第二首慨叹于边塞士卒的生活比马更为悲惨，马还能追逐暖川，士卒却只能年年在冰雪中经受煎熬。第三首写出"回军"的状态：将军已经阵亡，侥幸活下来的人也笼罩在悲凄之中，诗中的凄凉景色正是他们心境的写照。第四首写将士的思乡之情，在凄清的自然景象和悲哀的笛声的衬托下，他们的这种精神上的痛苦不必再作渲染，已深深打动了读者。

在这些诗里，诗人的激动感情和高超的艺术技巧相结合，发挥了明显的感染作用。以第一首来说，从开头至"新召募"几句，只以淡笔烘托气氛。至"仍闻"两句，笔调已转为沉重，因为诗人联想到了他们的不幸命运：将与目前的"旧兵"那样，在边塞老去。以下六句，既写"旧兵"的悲哀，也以预示这些"新召募"的未来："笳箫"两句隐喻其思乡之情的繁复及其在长期边塞生活折磨下的衰颓（犹如旌旗的蔽旧），"寝兴"两句直写其昼夜勤役、疲惫不堪之状，"来远"两句写其为维持边塞安定而艰辛如此却得不到赏赐，但如守边无状、引来侵掠却可因战争而建功。随着对战士的边塞生活的揭示的逐步深入，诗人的感情也愈益激烈，终至转为对朝廷现行政策的悲愤抨击。至最后两句，则对战士的关心、同情与对朝廷的强烈谴责合二而一，对读者也就产生了更大的震撼力。诗人这种通过联想和想像把眼前所见与更能引起感动的景象相联系或重合的技巧在很大程度上增加了此诗的力度。再如第四首，开头的两句就使人恍若置身于茫无涯际的雪霜之中，似乎心都要冻僵了，于是对温暖的渴求就自然地从胸际升起；且其第二句的"月如霜"已暗用李白《静夜思》中在如霜的月光下怀念故乡的典故，故第三、四句所写战士因闻笛而"尽望乡"的情景，不必多所

描写，已深印读者心中，并引起他们的共鸣了。——在这里补充一点：因闻笛而思乡，在唐代人乃是相当普遍的体验①。

除了边塞诗外，李益还写过不少关于妇女的诗。据蒋防《霍小玉传》，李益曾对其情人负心薄幸；但这到底是小说家言，不能据为信史。从诗篇来看，他对妇女倒是颇为同情的；其为杨贵妃鸣不平的《过马嵬》，已见上述。此外还有写弃妇、宫怨、思妇之作多篇，其最脍炙人口的为《江南词》(一作《江南曲》)：

嫁得瞿塘贾，朝朝误妾期。早知潮有信，嫁与弄潮儿。

此诗直抒商人之妇由于其丈夫经常外出、在爱情上不能满足而产生的怨悔之情，虽然笔致蕴藉，但她的痛苦与怨怅却仍深深打动读者。尤其是"早知"两句中所蕴含的对其丈夫的不满，在当时更是一种大胆的思想。与他在《长干行》②中代另一位商人妻子所喊出的"自怜十五余，颜色桃花红。那作商人妇，愁水复愁风"，如出一辙。这跟他写的边塞诗一样，都反映了他对个体价值的尊重。

李益的诗在当时获得很高评价，与李贺齐名，据《旧唐书·李益传》载："其'征人歌早行'篇③，好事者画为屏障；'回乐峰前沙似雪，受降城外月如霜'④之句，天下以为歌辞。"王建《寄李益少监兼送张实游幽州》诗说："大雅废已久，人伦失其常，天若不生君，谁复为文纲？迷者得道路，溺者遇舟航……"所说虽不免过分，但也可见其对当时诗坛的风气确有所突破与超越。不过，这是以继承上一辈的传统为基础的。如他早期所作的《送同落第者东归》的"片云归海暮，流水背城闲"，就颇有刘长卿、钱起的风致。当然，他后来所写的边塞诗等，就远非刘、钱等人所能范围了；但尽管如此，他边塞诗中常见的以主观来营构景色、意象等特征，在刘、钱等人诗中也早就出现过了。

戎昱与卢纶

戎昱、卢纶都是与李益年龄相仿的诗人，他们的诗歌也都具有与李益相通之处。

---

① 例如李白的《春夜洛城闻笛》："谁家玉笛暗飞声，散人春风满洛城。此夜曲中闻《折柳》，何人不起故园情？"

② 此诗曾被误收入李白集，见《全唐诗》中李益《长干行》题下注。

③ "征人歌早行"的"早"为"且"字之误。此是李益《送辽阳使还军》中的诗句："征人歌且行，北山辽阳城。"

④ 此为李益《夜上受降城闻笛》中的句子，在传世的李益集中，"回乐峰前"或作"回乐烽前"。按，作"烽"是。

戎昱，荆南(治今湖北江陵)人。曾以进士试登第。德宗建中(780—783)年间由侍御史出为辰州刺史，后迁虔州刺史。他的生平资料留传下来的很少。其生年大致在公元748年左右甚或更晚一些①。

与李益一样，戎昱也写过好几首边塞诗，而且也都强调士卒的痛苦：

> 惨惨寒日没，北风卷蓬根。将军领疲兵，却入古塞门。回头指阴山，杀气成黄云。
>
> 上山望胡兵，胡马驰骤速。黄河冰已合，意又向南牧。嫖姚夜出军，霜雪割人肉。
>
> 塞北无草木，乌鸢巢僵尸。泱漭沙漠空，终日胡风吹。战卒多苦辛，苦辛无四时。(《塞下曲》一至三)
>
> 城上画角哀，即知兵心苦。试问左右人，无言泪如雨。何意休明时，终年事鼙鼓！(《塞下曲》之六)

尽管诗人知道当时的战争是为了防止“胡兵”的“南牧”，但他绝不虚构出一幅战士们豪气干云地卫国杀敌的图景。他只是感同身受地为战士们倾诉战争的艰辛、死亡的惨酷、内心的痛苦；诗人所着意营造的壮烈和凄厉的气氛使这种倾诉深具震撼力。“何意”两句则是诗人的愤怒再也按抑不住的爆发：战士的痛苦其实不是“胡兵”带来的，而是政治的黑暗造成的；倘若政治清明，战士们怎会落到“终年事鼙鼓”的惨境中去！

类似的愤怒也体现在其写洛阳浩劫的《苦哉行》五首中。由于唐政权的腐朽，本来可以剿平的安史叛军没有剿平，自己却在乾元二年(759)、上元二年(761)遭到了两次惨败，遂于宝应元年(762)借助回纥兵以讨伐叛军，同年十月收复了洛阳，回纥兵就在洛阳大肆杀掠，死者数万，官军也参与虏掠。戎昱的这五首诗即为此而作。题下原注：“宝应中过滑州洛阳，后同王季友作。”诗中假借一个被掠的女子口气说：“上马随匈奴，数秋黄尘里。”则其写作当已在事件发生的数年之后了。此诗的第一首，是诗人自己抒发感想，以“冀雪大国耻，

---

① 他的《赠岑郎中》诗说：“童年未解读书时，诵得郎中数首诗。四海烟尘犹隔阔，十年魂梦每相随。”岑郎中即著名诗人岑参。从岑参仕历来看，其任郎中至早在广德元年(763)；大历二年(767)岑参被任命为嘉州刺史，按照当时习惯，就不应再称“郎中”了。所以此诗当即作于这四年间。诗的意思是说：他在“未解读书时”就已能背诵岑参的几首诗，从那以来他对岑参就“魂梦相随”，到写诗时已经十年了。假定此诗作于广德元年，那么他背诵岑诗是在天宝十二载(753)。当时士大夫家庭的孩子一般读书较早，如岑参“五岁读书”(《感旧赋序》)，卢纶“八岁始读书”(见下文)。其时他既还“未解读书”，则当不至大于虚龄六七岁。倘此诗写于公元764年或其后，其出生自然更晚。不过，他在宝应元年(762)经过洛阳，对当时回纥及官军的暴行已有很深印象，则当时他至少应已虚岁十一二岁。

翻是大国辱”、“登楼非骋望,目笑是心哭”等句表现其对此一事件的悲愤。自第二首以后都假托为被掠女子的自述:

官军收洛阳,家住洛阳里。夫婿与兄弟,目前见伤死。吞声不许哭,还遣衣罗绮。上马随匈奴,数秋黄尘里。生为名家女,死作塞垣鬼。乡国无还期,天津哭流水。

登楼望天衢,目极泪盈睫。强笑无笑容,须妆旧花靥。昔年买奴仆,奴仆来碎叶。岂意未死间,自为匈奴妾。一生忽至此,万事痛苦业。得出塞垣飞,不如彼蜂蝶。

妾家清河边,七叶承貂蝉。身为最小女,偏得浑家怜。亲戚不相识,幽闺十五年。有时最远出,只到中门前。前年狂胡来,惧死翻生全。今秋官军至,岂意遭戈铤。匈奴为先锋,长鼻黄发拳。弯弓猎生人,百步牛羊膻。脱身落虎口,不及归黄泉。苦哉难重陈,暗哭苍苍天。

可汗奉亲诏,今月归燕山。忽如乱刀剑,搅妾心肠间。出户望北荒,迢迢玉门关。生人为死别,有去无时还。汉月割妾心,胡风凋妾颜。去去断绝魂,叫天天不闻。

在这样的叙述里,不仅存在着诗人对此等被掠的贵族女子的痛苦的体验,也蕴含着自己的愤怒。如“前年狂胡来,惧死翻生全。今秋官军至,岂意遭戈铤”这样的控诉,“去去断绝魂,叫天天不闻”这样的绝叫,就既是女子内心的倾吐,也是诗人激情的表露。

诗人对唐政权所作的这种尖锐、激烈的批判,在其上一辈诗人的集子中是看不到的。这与李益的边塞诗一起,都反映了当时诗坛上新生代的特色。关于此诗还有两点值得注意:第一,元稹《遣悲怀》之一的“谢公最小偏怜女,嫁与黔娄百事乖”,意为谢公最小的偏得怜爱的女儿,嫁给黔娄以后的所有遭际都很可悲;其第一句显然本于此诗的“身为最小女,偏得浑家怜”。由此也足见此诗传诵之广,及其受到元稹等著名诗人重视的程度。第二,此诗开创了假托女子自述其遭遇、心情以写重大政治事件的模式,其后韦庄的著名长诗《秦妇吟》就是此种模式的继承;当然,韦庄对此又作了重大的发展。

戎昱不仅为别人倾诉痛苦,也直接述说自己的悲愤。在这方面最突出的是《苦辛行》:“东西南北少知音,终年竟岁悲行路。仰面诉天天不闻,低头告地地不言。天地生我尚如此,陌上他人何足论!谁谓西江深?涉之固无忧。谁谓南山高?可以登之游。险巇唯有世间路,一响令人堪白头。”在这里,我们看到了个人与环境的剧烈冲突;在中唐诗歌里本就颇为普遍的个体对群体的疏离感,转化成为强烈的孤独。诗中的这种情绪,与孟郊的《赠别崔纯亮》、李贺

的《公无出门》是相通的；它在卢纶的诗中，虽表现得较为平和，但仍颇深刻。

卢纶(748—约800)①是李益的内兄，字允言，河中蒲(今山西永济)人。大历(766—779)中曾任集贤学士、校书省校书郎。德宗时，浑瑊镇河中，任纶为元帅府判官，官至检校户部郎中。他的诗在唐代编为《卢纶诗集》十卷，但到宋代已佚，存一卷(分别见《新唐书·艺文志》及《宋史·艺文志》)；今存六卷本及十卷本皆为明人辑集重编。

卢纶在"大历十才子"中属于年轻的一代。跟李益、戎昱一样，他在维护唐政权威信方面没有像其上一代那样多所考虑。其《逢病军人》说："行多有病住无粮，万里还乡未到乡。蓬鬓哀吟古城下，不堪秋气入金疮。"这与上引李益边塞诗的精神是一致的。军人为了国家而流血负伤，但到了其身体已不能再作为战争的工具时，政府不顾其创伤未痊，也不给予应具的路费，就把他打发回家。于是，他只得在路上挣扎，很可能终于回不了家乡而死在途中。诗人以沉重的笔触写出了这位病军人的痛苦，末一句尤为触目惊心。

他的表现孤独感的诗，最突出的是《焦篱店醉题(时看弄邵翁伯)》。

> 洛下渠头百卉新，满筵歌笑独伤春。何须更弄邵翁伯，即我此身如此人。

在这里不仅显示了他与群体格格不入的孤独感，而且他还觉得自己只是被操纵的傀儡("弄邵翁伯"是傀儡戏的一种)，一切都身不由己，随人摆布，这正是当时个人与社会的关系的深刻写照。对自身处境的这种认识，意味着他的自我意识已相当敏锐。这是盛唐诗人所没有达到过的境界。李白虽然尊重自我，但却始终没有体会到即使在他高唱"仰天大笑出门去，我辈岂是蓬蒿人"的时候，他也仍然只是被弄的傀儡。若和中唐其他诗人的与群体的疏离感相比较，那么，他已经觉悟到疏离是不可能的，他始终被牢牢地支配着：他是这样

① 卢纶《纶与吉侍郎中孚、司空郎中曙、苗员外发、崔补阙峒、耿拾遗湋、李校书端风尘追游，向三十载。数公皆负当时盛称，荣耀未几，俱沉下泉。畅博士当感怀前踪，有五十韵见寄。辄有所酬，以申悲旧，兼寄夏侯侍御审、侯仓曹钊》："禀命孤且贱，少为病所婴。八岁始读书，四方遂有兵。童心幸不羁，此去负平生。是月胡入洛，明年天陨星。"据此，纶八岁(虚龄)时安史之乱爆发，当生于公元748年。然今本卢纶集中又有《至德中赠内兄刘赞》及《至德中途中书事却寄李僩》两诗，后一诗中且有"颜衰重喜归乡国"语，则纶于至德(756—757)中不仅成年，颜亦衰矣，自不可能生于公元748年。按，卢纶原集已佚，今所见纶集，为明人所编，不无他人之作阑入其中。上引《纶与……》诗，明署作者之名；且畅当《别卢纶》诗亦有"故交君独在"语，是于当时交旧中谢世最迟者确唯此两人；故此寄畅当诗之为纶作，自无疑义。《至德中……》二诗既与此诗抵牾，当为他人之作阑入集中者。又，《新唐书》本传谓纶"避天宝乱，客鄱阳。大历初数举进士，不入第"，似其于大历前未曾应进士举，亦与其生于公元748年一节相吻合。

的渺小与无力！而唐代晚期的那种悲哀、美丽的诗，也正是以个人的渺小与无力为出发点的。

基于此种敏锐的自我意识，卢纶不仅为自己的生命的迅速流逝而慨叹，吟唱着“岁去人头白，秋来树叶黄。搔头向黄叶，与尔共悲伤”(《同李益伤秋》)，“发白晓梳头，女惊妻泪流。不知丝色后，堪得几回秋”(《白发叹》)；而且还在别人(包括美丽的女性)身上，同样地发现了这种生命迅速流逝的悲哀，其《过玉真公主影殿》可作为这方面的代表：

> 夕照临窗起暗尘，青松绕殿不知春。君看白发诵经者，半是宫中歌舞人。

使“白发诵经者”和“宫中歌舞”的少女在刹那间重合为一，这实在是一种触目惊心的现象，使人不能不为个体生命的短促而震动。

这种对生命短促的悲叹，有时与世事的盛衰无常感相结合，就成为《华清宫》一类的诗：

> 汉家天子好经过，白日青山宫殿多。见说只今生草处，禁泉荒石已相和。
>
> 水气朦胧满画梁，一回开殿满山香。宫娃几许经歌舞，白首翻令忆建章。

在这里“宫娃”的“白首”和华清宫的荒芜融合为一，也正意味着为繁华的消散而感伤与为个体生命的迅速流逝而悲哀原是相通的。

另一方面，对个体生命的珍视又导致对某种传统的人生理想的怀疑，卢纶之所以在《题伯夷庙》中写出“中条山下黄礓石，垒作夷齐庙里神。落叶满阶尘满座，不知浇酒为何人”这样的诗句，不仅是讥笑庙的简陋，而且是对伯夷、叔齐是否值得崇敬的重新思考。因为，为伯夷、叔齐浇酒本来是出于对他们的敬仰，本不在于庙与神像的是否简陋。所以，其末句其实是说，伯夷、叔齐早已逝去，今天浇酒对他们还有什么意义呢？这也正是“使我有身后名，不如生前一杯酒”之意。换言之，只有个体生命的存在是真实的，其他——包括气节、声名等——都是虚幻的。因此，“耻将名利托交亲，只向尊前乐此身”(《无题》)之类的享乐思想对他也就成了正常的观念，而美丽的女性也就成了与酒同样的值得颂赞的对象：

> 残妆色浅髻鬟开，笑映朱帘觑客来。推醉唯知弄花钿，潘郎不敢使人催。
>
> 自拈裙带结同心，暖处偏知香气深。爱捉狂夫问闲事，不知歌舞用黄

金。(《古艳诗》二首)

其细腻与情致已超过六朝,成为中、晚唐艳诗的发端。

所以,从李益直至卢纶,尽管诗歌的艺术成就有别,但都体现了诗风的转变,其后的元稹、白居易、李贺乃至李商隐、温庭筠等,都与此等诗风存在不同程度的联系。

孟 郊

较李益等年岁略小的诗人孟郊,其个体意识的强度大致与李益等相仿,甚或稍有过之;其诗歌的语言风格则与李益等有明显的差异,而与其稍后的韩愈有相通之处。

孟郊(751—814),字东野,湖州武康(今浙江德清)人。他生长于一个低级官吏的家庭,早年隐居于嵩山。曾两次参加科举而不得中,直到贞元十二年四十六岁时才进士及第,又过了四年才当上一个小小的溧阳尉,元和初年又当过河南水陆转运从事、试协律郎,元和九年得暴疾而客死他乡。因生性耿介,友朋谥之曰"贞曜先生"。有《孟东野诗集》。

孟郊一生穷困,其心中充满了悲愤;而且感情丰富,易于激动。这种缘于自我意识的特点,在《赠崔纯亮》一诗中表现得最为突出:

> 食荠肠亦苦,强歌声无欢。出门即有碍,谁谓天地宽。……君心与我怀,离别俱回遑。……古人劝加餐,此餐难自强。一饭九祝噎,一嗟十断肠。况是儿女怨,怨气凌彼苍。彼苍若有知,白日下清霜。今朝始惊叹,碧落空茫茫。

此诗的首四句,以充沛的激情唱出了个人与社会的矛盾,颇具感染力,是以为重视理智、遵守儒道的宋人所不满。苏辙《诗病五事》就以孟郊的这四句诗作为"唐人工于为诗,而陋于闻道"的证据,这里也正显示了唐宋诗的差异。至于上引的其他诸句,则是强调个人感情的重大意义的。他与崔纯亮友谊深厚,为离别而深感悲伤。唐代前期的人认为这种悲哀并非大丈夫所应有,是以王勃《杜少府之任蜀州》说:"无为在歧路,儿女共沾巾。"孟郊却认为"儿女"情比别的情更有价值,其"况是儿女怨"四句就清楚地表明了这种看法(这里的"儿女"并不只是指男女之情,而是指小儿女似的纯真的感情;可以由异性引发,也可以发生于同性之间,孟郊与崔纯亮的友情就属于后者)。这其实也正反映了中唐时期开始的个体意识加强的一面。这些谈感情的句子作为诗歌来看并不值得称道;我们加以引用,只是作为理解其创作思想的资料。

也正因此，孟郊诗歌中最有特色的，就是体现其孤独、悲哀及其与环境冲突的诗篇：

秋月颜色冰，老客志气单。冷露滴梦破，峭风梳骨寒。席上印病文，肠中转愁盘。疑怀无所凭，虚听多无端。梧桐枯峥嵘，声响如哀弹。（《秋怀》之二）

冷露多瘁索，枯风饶吹嘘。秋深月清苦，虫老声粗疏。赪珠枝累累，芳金蔓舒舒。草木亦趣时，寒荣似春余。自悲（一作悲彼）零落生，与我心何如。（《秋怀》之九）

这些诗歌，以凄凉而又深具力度的意象来打动读者。这是由其内心所受的压抑和对此所作的反拨交叉作用的结果，也是其诗风与韩愈存在相通之处的原因。孟郊要比韩愈大十七岁，韩愈对他又十分尊重，也可以说孟郊实是韩愈诗的前驱。

具有这种特色的意象，在孟郊的其他类型的诗篇里也可以遇到，其写景之作在这方面就很具代表性：

石龙不见形，石雨如散星。山下晴皎皎，山中阴泠泠。水飞林木杪，珠缀莓苔屏。畜异物皆别，当晨景欲暝。泉芳春气碧，松月寒色青。险力此独壮，猛兽亦不停。日暮且回去，浮心恨未宁。（《游石龙涡〔自注：四壁千仞，散泉如雨〕》）

在这里所写的自然景色，处处都已融入了他的精神力量。其所显示的，是一种与明丽、鲜妍等截然有别的、清冷而又深具力度的美；也是对中唐以来以主观营造景色的艺术方法的进一步发扬。

但孟郊又是感情丰富的人。他的抒发母子之情的《游子吟》，在风格上也与此有很大的差别：

慈母手中线，游子身上衣。临行密密缝，意恐迟迟归。谁言寸草心，报得三春晖。

据胡震亨《唐音统签·丁签》，此诗题下原有自注云："迎母漂（当是"溧"字之讹）上作"，则其作约在贞元十六年诗人年届五十被选为溧阳尉时。在这首诗里，我们所看到的只是一种温馨的感情，是母子之间的爱的交流与融合。他在近五十岁时还能写出这样的诗，正是重视"儿女"情的结果。因为在这首诗中，已完全摆脱了受环境压抑和加以反拨的心理因素，所以风格就很不一样了。至于他的悲悼其早逝的幼女的《杏殇》诗，虽然也体现了父女之情，但因这事件给予了他太多的痛苦，所以其风格又与《秋怀》等相近了。

冽冽霜杀春，枝枝疑纤刀。木心既零落，山窍空呼号。班班落地英，点点如明膏。始知天地间，万物皆不牢。(《杏殇》之六)

在这样与《游子吟》截然相异的风格里，我们也就看到了诗人的主体性在创作上所起的作用。

第四节　韩愈、柳宗元及其诗文的异途

中世文学发展到唐代的贞元、元和年间，分化的趋势明显起来了。其代表，是四位著名作家韩愈、柳宗元、元稹、白居易的理论和作品。这四位大家在理论上都提出了功利性颇强的"明道"主张，不同的是韩、柳重在提倡"文以明道"，而元、白强调诗歌的应时与为政治服务。与此相应，韩、柳的文章与元、白的诗中，也都出现了与其理论主张一致，而与隋唐以来文学发展主流相背离的弃逐文学之美的现象。但四家作品从整体上看，又都呈现分化的态势：一部分作品成为其"明道"的功利性理论的注脚，另一部分则无论是风格还是题旨都仍在隋唐文学发展的主流路径上。这种分化的态势，在韩愈、柳宗元笔下主要表现为诗与文的异途；在元稹、白居易那里，则更进一步呈现为诗歌内部的分化。关于元、白诗的两重性，下一节我们将作较详细的讨论，本节主要介绍韩、柳的文学理论及其作品。

韩、柳的名字，在文学史上是与"古文运动"这一名称联系在一起的。发生在唐代中叶文坛上的这场著名的文章变革运动，以其明确的理论主张，与倡导者充分的写作实践，多方位地排斥南朝以来流行的以追求美为目标的文学之文，而大力推举一种以崇奉儒家道统为旨归的非骈体的散文——也就是所谓的"古文"。韩愈、柳宗元两人，便是这一运动的倡导者和中坚人物。他们的文章，尤其是韩愈的文章，大部分与其有关古文运动的理论合拍，不再以追求美的文学特征为主要目标，但也因此不属于文学之文；他们的诗，则与他们的文章呈现出不同的面貌，较多地表现了个人内心的真实感受，追求一种与前此的诗风有颇多关联、旨在表现个人的主观意象及与现实世界疏离感的风致。韩、柳的这种诗文异途发展的倾向，一定程度上反映了中世文学发展过程中文学与现实世界的矛盾与冲突，预示了今后文学的进步将走上一条更为复杂的路途。

古文运动展开的基础

所谓"古文"，是指古代的文体。韩愈的时代，骈体文流行，他和他的同道

把骈文称为"时文",而把骈文形成以前的古代文体称为"古文",那也就是先秦和汉代的单行散句、在体式上没有限制的文体。

韩愈等人反对骈文,首先是因骈文中的文学性文章不仅不以宣扬儒家之道为目的,反而对这目的发生不利作用。从这一点来说,古文运动首先是一个要在意识形态领域——特别是文学领域——加强儒家统治的运动;而且把六朝时期的文学观从根本上加以否定,从而至少在理论上取消了文学的艺术特征。但另一方面,从六朝到唐代,骈文不但用来写文学性的文章,也用来写实用性的文章,这当然会形成弊端;同时,骈文在形制上有种种规定,虽可增加文学作品的美感,但也增加了写作时的困难,因而改用"古文"来写文学作品也有其方便之处,也即有利于自由地写景抒情。不过,从魏晋南北朝至唐代前期的文章流变看,骈文独尊地位的打破与"古文"的兴起,实为文学发展由渐变转向突变的结果,尽管古文运动的展开并不局限于文学领域中。

如前所述,骈文在魏晋南北朝的衍化经历了一个漫长的过程。至迟在西晋时期,比较完整的骈文已经出现。而文学性骈文的成熟,大致在南朝的刘宋时代,其代表是鲍照的一些作品①。齐梁以还,以表现美的事物为主旨而注重形式的各类骈文逐渐成为文坛流行的文体,像梁简文帝萧纲的《三月三日曲水诗序》、陈代顾野王的《虎丘山序》、沈炯的《林屋馆记》等形制相当规整而艺术上又均有较高水准的文学性骈文皆其适例。

这样到隋唐之际和唐王朝建立以后的相当一段时间里,骈文在文学性文章的领域内实际已占据了主导的地位。此时骈文的特点,是一方面继承了南朝文学重视美的表现的特长,另一方面更注意以美的形式抒发个人的情感。其代表,是初唐四杰中的骆宾王和王勃的一些作品。

骆宾王有《与博昌父老书》,是一封几乎全用骈偶句写就的书信。信中忆昔慨今,对"荒径三秋,蔓草滋于旧馆;颓墉四望,拱木多于故人"一类的揪心场景,作了反复的摹画,表现出一种以状写眼前景色见长的六朝书信体骈文中少见的悲凉意绪。王勃则写了大量的骈体序文,其中最著名的,即《秋日登洪府滕王阁饯别序》(后人简称为《滕王阁序》)。序中最为后人称道的,是如下一节:

> 虹销雨霁,彩彻区明。落霞与孤鹜齐飞,秋水共长天一色。渔舟唱晚,响穷彭蠡之滨;雁阵惊寒,声断衡阳之浦。

从骈文的结构上看,这一节包括三组对偶句:第一组为四言句,第二组为七言

---

① 参见本书上卷第三编第三章《南朝的美文学》。

句，第三组为四六句。因此形态上有一种逐步扩展的舒缓之势。而从这一节所表现的内涵而言，其描写的着眼点虽是远景，不过王勃在表现这一远景时，不以平面的展示为满足，而力图在声与画两个方面都使这一远景具有某种纵深感（首先是远处的彩虹，然后是作为彩虹背景的晚霞，继而又出现画面更为广大的秋水长天；对声音的摹画也同样），同时依靠了这种纵深感，将个人惆怅心绪的绵延不绝之态，映现得分外细腻与真切。这样，作家的感情、文章的内涵与骈文的形制三者，处于变化方向相同的情状之下；而精确的对偶形式，又适为增添文章的丰富内涵创造了条件。因此当序的后半部分写到"关山难越，谁悲失路之人；萍水相逢，尽是他乡之客"时，取山水作比的方式显得十分自然，而被再次引动并强化了的作家个人的惆怅情绪，也才会普遍化为一种被读者认同并引起共鸣的对人生孤独处境的慨叹。

但用精确的对偶形式充分表现作家的复杂情绪毕竟是困难的，能兼顾两者的作品，像《滕王阁序》之类，在唐前期文坛上并不多见，即是明证。所以大约到开元、天宝之际，唐文领域骈文一统天下的局面开始有所改变：一方面，不再过分注意精确对偶或较多插入散文句式的骈文逐渐盛行；另一方面，采纳一些对偶句形式的散文或比较纯粹的散文也开始出现。前者的代表性作品，是李白的《春夜宴从弟桃花园序》，后者的典型例子，则有王维的一些书信体散文、何延之的《兰亭记》等。

李白的《春夜宴从弟桃花园序》，以一种恣纵笔调，抒写了春夜筵席上李氏兄弟诗酒往还的快乐场面。虽篇幅短小，而气势颇弘：

> 夫天地者，万物之逆旅也；光阴者，百代之过客也。而浮生若梦，为欢几何？古人秉烛夜游，良有以也。况阳春召我以烟景，大块假我以文章。会桃花之芳园，序天伦之乐事。群季俊秀，皆为惠连；吾人咏歌，独惭康乐。幽赏未已，高谈转清。开琼筵以坐花，飞羽觞而醉月。不有佳咏，何伸雅怀？如诗不成，罚依金谷酒数。

序中所表现的对生命短暂的强烈的自觉，与游赏目前的放浪之态，很容易使人想起西晋石崇的《金谷诗序》与东晋王羲之的《兰亭诗序》。所谓"如诗不成，罚依金谷酒数"，正说明李白撰写此序时，心中是存有《金谷诗序》的影子的。但李白在意识上与王羲之或石崇又有很大的差异，那就是《金谷诗序》与《兰亭诗序》在表现人生短暂、生死无常时，面对现实抱有一种焦虑与无奈的心态，因而他们的作品总体上表现出来的，是一种幽丽的美；而李白在这篇序中，尽管同样意识到个人与天地宇宙相比实在太渺小，但对现实世界，却充满了可以自由把握的自信与欢愉，因此文章的整体风格，是表现一种热烈的美。这样，骈序

中采用的那种并非精确对偶的对句形式，适与文章的题旨相配合，而达到了自由与约束相平衡的高超境界。后来像李华的《吊古战场文》等骈文，也就是沿着李白此序的路子发展而来的。

与李白、李华不同，王维、何延之等在文学性文章的创作方面，走的是另一条路，一条更注重散文创作的路。

王维散文的代表作，是书信体的《山中与裴秀才迪书》和《招素上人弹琴简》。前一信在散文的形制下，采纳了不少骈文写作的技法，因而在整体的流畅之中，又显现出一种与王维诗同样的含蓄、恬静之趣。其中描写山中夜色和期待与友人共赏春景的一段，尤见匠心：

> 比涉玄灞，清月映郭。夜登华子冈，辋水沦涟，与月上下。寒山远火，明灭林外；深巷寒犬，吠声如豹；村墟夜舂，复与疏钟相间。此时独坐，僮仆静默。多思曩昔，携手赋诗，步仄径，临清流也。当待春中，草木蔓发，春山可望，轻鯈出水，白鸥矫翼，露湿青皋，麦陇朝雊。斯之不远，傥能从我游乎？

这种在实用性的书信中专注于表现美的景色，并强化其抒情功能的写法，显然与南朝齐梁时代流行起来的书信体小品，如吴均的《与朱元思书》、陶弘景的《答谢中书书》等有相当深的渊源关系。但王维此信形态方面比吴均、陶弘景等同类作品更具有创新意味的，是信中既巧妙地吸收了骈文句式之长——不仅穿插了明显的对偶句，如上引一段中“草木蔓发”以下数句，而且还隐含了一些结构性的对称文字，像“寒山远火”、“深巷寒犬”、“村墟夜舂”之类——又整体上用与骈文根本不同的散文体式加以结缀，并且将优美的自然景色，以同样优美的散文句描绘了出来，上引“比涉玄灞”以下数语，即其例。后一信写得非常短，却同样吸收了骈文句之长，而显得意味隽永：

> 仆乍脱尘鞅，来就泉石。左右坟史，时自舒卷。颇觉思虑，斗然一清。喁俟挥弦，写我佳况。

几乎全部为四字句，外形给人以骈文对句的感觉，而实际上几无一联为对偶句。散文与骈文的界限，至此似乎已经不存在，而实现了两者间的某种融合。

相比之下，同一时期何延之所撰《兰亭记》一文，具有更为纯粹的文学性散文特征。该记的写作年代，在开元二年(714)①。文章从王羲之与友朋子侄兰

---

① 《兰亭记》结尾部分有“于时岁在甲寅，季春之月，上巳之日，感前修而撰此记”语，此段文字前述辩才弟子元素向作者讲说其事，时在“长安三年(703)”；后记作者之子何永以《兰亭记》写本进贡，在开元十年(722)，则上所云“甲寅”，当即开元二年(714)。

亭修禊故事写起，用相当的篇幅，详细叙述了因唐太宗欲夺取《兰亭叙》真迹，监察御史萧翼奉命赴越州设计骗取收藏真迹的辩才和尚的信任，最后得到这一稀世珍宝的曲折经过。文章全用散文撰写，其最引人入胜之处，在叙事中善于制造悬念与波澜，而描写又比较注意有趣味场景的展示。兹引文中萧翼与辩才初会，以及辩才终于信任萧翼而示以《兰亭叙》真迹两节文字如下：

(萧翼)又衣黄衫，极宽长潦倒，得山东书生之体。日暮入寺，巡廊以观壁画。过辩才院，止于门前。辩才遥见翼，乃问曰："何处檀越?"翼因便前礼拜，云："弟子是北人，来此鬻蚕种。历寺纵观，幸遇禅师。"寒温既毕，语议便合，因延入房内，即共围棋抚琴，投壶握槊，谈说文史，意甚相得。乃曰："白头如新，倾盖若旧，今后无形迹也。"便留夜宿，设缸面、药酒、茶果等。……酣乐之后，请宾赋诗。辩才探得来字韵，其诗曰："……"萧翼探得招字韵，诗曰："……"妍媸略同，彼此讽咏，恨相知之晚。通宵尽欢，明日乃去。……

翼依期而往，出其书示辩才。辩才熟详之，曰："是则是矣，然未佳善也。贫僧有一真迹，颇亦殊常。"翼曰："何帖?"辩才曰："《兰亭》。"翼佯笑曰："数经乱离，真迹岂在? 必是响榻伪作耳。"辩才曰："禅师在日保惜，临亡之际，亲付于吾。付授有绪，那得参差。可明日来看。"及翼到，师自于屋梁上槛内出之。翼见讫，故驳瑕指纇曰："果是响榻书也。"纷竞不定。……

前一节写萧翼初会辩才时的温文尔雅，与辩才误以为得一知己的欢愉场面，借此凸现那一场"赚《兰亭》"阴谋设计者的狡诈与虚伪；后一节以大量的对话，将富于戏剧性的辩才上当的一幕渐次披露，悬念在波澜迭兴的对白中得到解决，而《兰亭叙》的悲剧性命运也由此展开。值得注意的是，作者对这类富于紧张感的场面的描绘，采用的全都是散文的句式。而这种叙事性的散文，与前此陶渊明的《桃花源记》等相比，不仅篇幅更大，结构更复杂，而且在刻画人物个性方面已有了长足的进步，并能运用侧面的叙写与正面的对话记录相结合的方式，将文章的层次表现得相当丰富。因而这样的散文已在一定程度上具备了小说的某种雏形状态。

这样大约到至德初至大历年间，比较纯粹的散文和吸收了骈文因素的散文，在文坛又重新构筑起其与骈文分庭抗礼的格局。这时的散文，在实用性方面利用率更高，但同时对美的形态，也相当重视。像任华所写的一批赠序，就在实际的赠别题旨下，透露出文学性散文特有的神韵：

平西原之岁，陇西李审自湘东来，才甚清，气甚和，节甚奇，心甚高。仆是以恨相知晚也。秋九月，又言归于湘东，众君子出饯于北郭。碧峰巉

> 巉，出于柏梢，有如虎牙，夹天而立；加以白日欲落，挂在岩半，横照滩水，月带微明。操袂于兹，挥袂于兹，恨无昆山片玉以相赠，赠君桂林之一枝。审再拜曰："幸甚。"①

在这篇题为《送李审秀才归湖南序》的短小的散文中，自然景色的描写可以说是王维书信体散文的继续，而对于人的刻画与在情节、对话方面的巧妙设置，可以说是吸收了何延之《兰亭记》的特长。出现这样融叙事、写景、抒情于一体的散文，实际意味着此时骈文在唐代文学性文章领域内的主导地位已开始动摇。而后来古文运动兴起，用实用型的散文去驱逐追求形式之美的骈文，不过是借助了唐代前期文学性文章发展的自然趋势，并加以理论化的宣传，而达到其预设的功利性目标罢了。

除了散文本身的发展外，古文运动展开的另一基础，是韩愈之前已经不断有人提出反对骈文的主张，并且在现实中官方也已开始注意到在某些场合用散文去代替骈文。

早在中唐以前，就有人反对过骈文和六朝文风。西魏时的宇文泰、苏绰以及隋初的隋文帝、李谔等，就从现实政治的需要出发，企图用行政手段强行变革文体，但没有成功。唐代安史之乱以后，萧颖士、李华、独孤及、梁肃、柳冕等人，从维护社会秩序的角度，将文体改革问题又提了出来。他们的观点围绕着"文本于道"和反六朝文风两个方面展开。梁肃在《补阙李君前集序》中说得很明确："文之作，上所以发扬道德，正性命之纪；次所以财(裁)成典礼，厚人伦之义；又其次所以昭显义类，立天下之中。"柳冕则对"文章之道，不根教化"与屈、宋以后"为文者本于哀艳，务于恢诞，亡于比兴"、"魏、晋以还，则感声色而亡风教，宋、齐以下，则感声色而亡兴致"等现象表现出莫大的忧虑②。宝应二年(763)，杨绾和贾至又明确提出在科举中废诗赋、去帖经而重义旨的主张。这些见解，从本质上说是要使文成为儒家之"道"的工具，而魏晋以来的文学之文则是他们排斥的主要对象。

与这种理论性的主张相适应，唐代中叶的科举考试及其相关领域也发生了一些引人瞩目的变化。建中元年(780)，令狐峘主持贤良方正能言极谏科策试，开始采用散体文形式。这对振兴古文当然是有利的。而整个中唐时期，尽管科举依旧以诗赋取士，但举子向王公贵卿投献文章，有人却已开始用散文体。《旧唐书·韩愈传》谓愈"举进士，投文于公卿间，故相郑馀庆颇为之延誉，

---

① 此序开首云"平西原之岁"，当指唐至德二载(757)郭子仪击败崔乾祐、定河东事。西原在河南灵宝西南，天宝末哥舒翰出潼关，与崔乾祐战于此。

② 分别见柳冕《谢杜相公论房杜二相书》、《与徐给事书》、《与滑州卢大夫论文书》。

由是知名于时。"而现存的韩愈当时所"投"之"文",如《上宰相书》三通等,即是散文。因此,虽然诗赋取士制度没有废除,散文在唐代实际社会生活中的地位,已经比以前有很大的提高了①。

韩愈、柳宗元的古文理论

在古文运动的发展过程中,对有关理论作系统而又综合的表述的,首先是韩愈。韩愈之后,在理论方面进一步加以阐发的,则是柳宗元。

韩愈(768—824),字退之,河阳(今河南孟县)人。因祖籍昌黎,世称之为韩昌黎;又官至吏部侍郎,人称韩吏部。幼年丧父,由兄嫂抚养。早年曾多次试进士,不第;贞元八年(792)终于考取,又三试博学鸿词而未入选。至贞元十八年(802)才由观察推官,进四门博士,开始其稍显顺利的仕宦生涯。其后又曾两度贬官,到穆宗时,由国子监祭酒,历兵部侍郎,官终吏部侍郎。有《昌黎先生集》。

柳宗元(773—819)比韩愈小五岁,字子厚,河东(今山西永济)人,世称柳河东。贞元九年(793)举进士。后又中博学鸿词科,授集贤殿书院正字。调蓝田尉,任监察御史。其间参与王叔文集团的政治革新活动,失败后被贬为永州司马,十年后又改官柳州刺史。有《柳河东集》。

韩、柳在倡导古文运动的过程中,提出了一整套主题鲜明的古文理论,其中心是"文以明道",处于该中心两翼的,则是对追求艺术之美的文学之文的排斥,和对一些适用于更为宽泛的场合的一般性文章的作法的解说。

韩愈、柳宗元都十分强调"道"在为文过程中的重要地位。柳宗元在《答韦中立论师道书》中即明确提出"文者以明道"的看法;韩愈也认为:"学古道则欲兼通其辞,通其辞者,本志乎古道也。"(《题哀辞后》)很显然,在韩、柳看来,"道"是凌驾于"文"之上的超特之物,作文的根本目的,就是为了实现"道"的统摄人心的力量。那么,他们所谓的"道",究竟是什么东西呢?依照韩愈《重答张籍书》中的解释:"已之道,乃夫子、孟轲、扬雄所传之道也。"则"道"的核心自然是儒家正统的政治、伦理思想。但韩、柳在具体运用"道"这一词时,有时也对其外延加以拓展,以指代某种以理性思考为基础所得出的人生与自然的法则。至于如何才能"明道",他们提出的最便捷的方法,是向儒家经典学习,以

① 关于韩愈之前已经有人提出反对骈文的主张,与中唐科举考试及其相关领域发生的以散文代替骈文的现象,罗宗强先生《隋唐五代文学思想史》(上海古籍出版社 1986 年版)第六章已有详细的讨论,可参阅。

经书为范本，去体会其中的“圣人之志”。

因为将“道”抬到“文”的上面，韩、柳古文理论的另一重要主张，便是贬低以表现美为宗旨的文学性文章的独立存在价值，尤其是骈文的价值。韩愈曾以水和浮物的关系，来比喻作家之“气”跟文辞表达出来的“言”的关系，认为“水大而物之浮者大小毕浮。气之与言犹是也，气盛则言之短长与声之高下者皆宜”(《答李翊书》)，这也就从侧面否定了骈文对于文章的形式化要求的自然合理性。柳宗元则从道与文的关系的角度，对文学性文章追求表现力的诸多方式加以限定，认为它们只有在有助于道的阐发时才有存在的价值，否则有害无益。在《答吴武陵论非国语书》中，他写道：“夫为一书，务富文采，不顾事实，而益之以诬怪，张之以阔诞，以炳然诱后生，而终之以僻，是犹用文锦覆陷阱也。”在《答韦中立论师道书》中，他更明确地自称，他个人成年后，就已经自觉地意识到“文者以明道，是固不苟为炳炳烺烺，务采色，夸声音而以为能也。”这些见解显然是上述崇道主张的自然延伸，而因为这一延伸，文学之文在文坛的地位就被大大降低了。

当然，在韩、柳的古文理论中，也谈到一点古文的作法。但这些作法的前提，依然是“道”，真正涉及具体操作方面的，则仍是些比较笼统的规诫。韩愈在《答李翊书》中提出作文须去“陈言”(“惟陈言之务去”)，而在《答刘正夫书》中回答刘氏“为文宜何师”的提问时，又谓“宜师古圣贤人”，其具体办法则是“师其意，不师其辞”，但文章之“意”既不脱“古圣贤人”的旧规，则在言辞上又有多少创新可言？较之“陈言”，也不过百步与五十步之别罢了。柳宗元教人的作文法，相对而言似有路径可循。所谓“本之《书》以求其质，本之《诗》以求其恒，本之《礼》以求其宜，本之《春秋》以求其断，本之《易》以求其动，此吾所以取道之原也。参之《穀梁氏》以厉其气，参之《孟》、《荀》以畅其支，参之《庄》、《老》以肆其端，参之《国语》以博其趣，参之《离骚》以致其幽，参之《太史公》以著其洁，此吾所以旁推交通而以为之文也”(《答韦中立论师道书》)，是将文章的内涵与形态割裂为两部分，认为前者的典范是六经，后者则可以取一些经籍外的带有一些文学性的文章作范本。这种做法，其实是在摆脱骈文体式限制之后，又从思想上给古文套上了无形的枷锁。

因此，韩、柳所倡导的古文运动，从其提出的一套理论看，对于中国文学的发展实在没有什么积极的贡献，相反地倒是大大贬低了以追求美为宗旨的文学之文的价值，将绝大多数纯粹的文学之文驱逐出了文章领域。而这种理论的影响，随着后来程朱理学的兴起，又逐渐扩大、强化，对以后的中国文学的健康发展，是有明显的负面作用的。至于散体文的发展，在文学史上自有积极意义，但那很难说是“古文运动”的产物，例如唐代的传奇；而且那显然是与“明相

道”之旨对立的。

韩、柳的古文创作

除了提出一整套的古文理论，韩愈、柳宗元对古文撰写也作了大量的实践，写出了许多在文章史上颇有影响的名篇。但从文学发展的角度看，韩、柳的古文创作又存在与其理论颇相矛盾的一面。

韩愈的文章名篇中，像《原道》、《原性》、《师说》、《送李愿归盘谷序》、《送孟东野序》、《进学解》、《平淮西碑》、《论佛骨表》之类，都不是文学作品。尽管其中的一些篇章，从文章笔法上讲，写得纵横开阖，甚有气势，但因为不是文学作品，自然也就无法在文学史上占一席之地。需要特别指出的是，这类作品在韩愈现存文章中占了绝大多数。

韩愈现存的文章名篇中，也有几篇可归入文学作品，因为其中有抒情、想像与虚构的成分。如著名的《祭十二郎文》，突破南朝以来祭文习惯以骈文体式撰写的传统，而用通篇的散文，抒发其对侄儿逝去的悲痛心绪。全文所用句式均极口语化，絮絮叨叨，短而且有重复语，充分表现出作者在极度的悲痛中言语出现轻微的伦次失序的特征。在祭文的结尾部分，作者写道：

> 呜呼！汝病吾不知时，汝殁吾不知日。生不能相养以共居，殁不得抚汝以尽哀。敛不凭其棺，窆不临其穴。吾行负神明，而使汝夭。不孝不慈，而不得与汝相养以生，相守以死。一在天之涯，一在地之角。生而影不与吾形相依，死而魂不与吾梦相接。吾实为之，其又何尤。彼苍者天，曷其有极。自今已往，吾其无意于人世矣！……呜呼！言有穷而情不可终，汝其知也邪？其不知也邪？呜呼哀哉！尚飨。

在这一段文字中，值得注意的有两点。其一是从中可以看出韩愈撰写此篇“古文”时，所持的基本立场，与他本人所持的有关古文的理论相背离：祭文通篇不言道，而上引一段中表现出的重情的一面，适与“文以明道”的原则相冲突。这实质上反映了韩愈的古文理论与真正的文学之间存在着深刻的矛盾。其二是这篇以散文结缀的祭文中，实际上已经吸收了不少骈文的特长。如上引一段中多采用对句，尽管已不是骈文式的比较规整的对仗，但对句的运用，无疑是加强了文章的表现力。这也和韩、柳古文理论对骈体的排斥不相一致。

韩愈的另一篇值得一提的文学性文章，是《送穷文》。文章以拟人化的手法，虚构了一个主人具车马食粮送“穷鬼”及其朋辈出门，反遭“穷鬼”及其朋辈奚落的故事情节，其结尾部分以君子“立名百世”的道理，点出文章题旨，有与

韩愈“文以明道”理论相合拍的一面，但文章最富于趣味的部分，却是开始时对主人欲送“穷鬼”出门的场景的描绘：

> 元和六年正月乙丑晦，主人使奴星结柳作车，缚草为船，载糗舆粻，牛系轭下，引帆上樯，三揖穷鬼而告之曰：“闻子行有日矣，鄙人不敢问所途。窃具船与车，备载糗粻，日吉时良，利行四方。子饭一盂，子啜一觞，携朋挈俦，去故就新，驾尘彍风，与电争先，子无底滞之尤，我有资送之恩，子等有意于行乎？”屏息潜听，如闻音声。若啸若啼，砉欻嘎嘤，毛发尽竖，竦肩缩颈，疑有而无。久乃可明，若有言者……

这一段文字比上引《祭十二郎文》的那一节更多地吸收了骈文的因子，而其所描绘的场景又通过这种比较规整的句式，寓含了一种突破现实规范的滑稽兼讽刺的风格。其中表现出的作者的想像的丰富，与文字运用的传神，都达到了相当的水准。但写这样以趣味性见长的文学之文，显然也是与韩、柳的古文理论相矛盾的。

韩愈的文学性文章中，与其古文理论矛盾突出的，还有《毛颖传》。传取《史记》笔法，虚构了古中山国毛颖在秦始皇时被俘获而拔毫取颖，臣服于朝廷，充当簿书工具的情节，传末有“太史公曰”，称赞毛颖于“秦之灭诸侯”“有功”，并谓其“赏不酬劳，以老见疏”，末以“秦真少恩哉”的感慨作结。显然，毛颖只是毛笔的隐喻，而非指人；所以，这是一篇与“明道”的原则完全违背的游戏文章。而且，由于模拟《史记》笔法，写得十分简练，既无趣味性，也无幽默感，陈寅恪先生说这是“盖以古文试作小说，而未能甚成功者也”（《读〈莺莺传〉》）。所以，由《毛颖传》一文，我们可以认识到：第一，文学性和儒家之“道”之间的矛盾是韩愈自己都无法弥合的；第二，到了韩愈的时代，一味运用《史记》之类的古文笔法，未必就能获得令人满意的文学性效果。

相比之下，柳宗元文章中这种理论与实践的冲突与矛盾比韩愈之文显得更为复杂化。柳氏文风，整体上不像韩文那么汪洋恣肆，而有一种比较优雅的态势。但大部分作品与韩愈的一样，亦非文学性文章。其现存作品中属于文学性文章的，大致可分为记叙文与寓言两类。这两类文章中，都既有与“道”疏离的一面，又有努力“明道”的一面。

柳氏记叙文中的游记一类，历来为文学批评家所重视，获得了甚高的评价。而核其内容，其中的名篇大都不言“道”，而专注于对美的自然的描绘。如写于永州的《至小丘西小石潭记》：

> 从小丘西行百二十步，隔篁竹，闻水声，如鸣珮环，心乐之。伐竹取道，下见小潭，水尤清洌。全石以为底，近岸卷石底以出，为坻为屿，为嵁

为岩。青树翠蔓，蒙络摇缀，参差披拂。潭中鱼可百许头，皆若空游无所依。日光下澈，影布石上，怡然不动。俶尔远逝，往来翕忽，似与游者相乐。

潭西南而望，斗折蛇行，明灭可见。其岸势犬牙差互，不可知其源。坐潭上，四面竹树环合，寂寥无人，凄神寒骨，悄怆幽邃。以其境过清，不可久居，乃记之而去。

同游者吴武陵、龚古，余弟宗玄；隶而从者，崔氏二小生，曰恕己，曰奉壹。

此记文字颇为精练，尤其是三字句与四字句的间用，在短句式的描写中充分展示了小石潭的静谧之美。第一段中写日光照耀下的游鱼或静止不动，或迅即远逝的场景，着笔不多，却能表现出一种景外的韵致，甚见功力。而整体上最值得称道的，是其毫不关注柳氏本人最推崇的“文以明道”之说，将描写的重点完全建立在对美的自然景色的描摹上。

柳氏所撰记叙文，还有一篇《捕蛇者说》颇值得一提。文章写永州蒋氏三世以捕蛇为业，历尽艰危，但当作者以“余将告于莅事者，更若役，复若赋，则如何”为问时，出人意料地引来蒋氏对苛刻赋税的强烈的控诉，致作者在文末不得不哀叹：“孰知赋敛之毒，有甚是蛇者乎！”文中最能打动人的部分，是中间蒋氏向作者诉说乡人惨遭赋敛之毒的一节：

蒋氏大戚，汪然出涕曰：“君将哀而生之乎？则吾斯役之不幸，未若复吾赋不幸之甚也。向吾不为斯役，则久已病矣。自吾氏三世居是乡，积於今六十岁矣，而乡邻之生日蹙。殚其地之出，竭其庐之入，号呼而转徙，饥渴而顿踣，触风雨，犯寒暑，呼嘘毒疠，往往而死者相藉也。曩与吾祖居者，今其室十无一焉；与吾父居者，今其室十无二三焉；与吾居十二年者，今其室十无四五焉，非死而徙尔。而吾以捕蛇独存。悍吏之来吾乡，叫嚣乎东西，隳突乎南北，哗然而骇者，虽鸡狗不得宁焉。吾恂恂而起，视其缶，而吾蛇尚存，则弛然而卧。谨食之，时而献焉。退而甘食其土之有，以尽吾齿。盖一岁之犯死者二焉，其余则熙熙而乐，岂若吾乡邻之旦旦有是哉！今虽死乎此，比吾乡邻之死则已后矣，又安敢毒耶？”

这段叙述性的文字，以比较纯粹的“古文”，穿插以文学性甚强的小情节（如写蒋氏在悍吏下乡时小心查看缶中蛇的一段），把叙说者内心的强烈感情波澜表现得淋漓尽致。同时作者亦不忘“明道”，以结尾的议论点明个人的看法。只是由于这段议论与前边的叙事有同样强烈的感情色彩，且在全文中又占较小的篇幅，才没有破坏文章的整体效果。

但传记体的《梓人传》,即因为作者企图在文中突出其"文以明道"的主张,而使得全文失去了整体上的平衡。该传实际上分为文体完全不同的两部分:前一部分是叙事,后一部分是议论。叙事部分用白描的手法讲述了一个作者亲身经历的故事:

> 裴封叔之第,在光德里。有梓人款其门,愿佣隙宇而处焉。所职寻引、规矩、绳墨,家不居砻斫之器。问其能,曰:"吾善度材,视栋宇之制,高深、圆方、短长之宜,吾指使而群工役焉。舍我,众莫能就一宇。故食於官府,吾受禄三倍;作于私家,吾收其直太半焉。"他日,入其室,其床阙足而不能理,曰:"将求他工。"余甚笑之,谓其无能而贪禄嗜货者。
>
> 其后京兆尹将饰官署,余往过焉。委群材,会众工。或执斧斤,或执刀锯,皆环立向之。梓人左持引右执杖而中处焉。量栋宇之任,视木之能,举挥其杖曰:"斧!"彼执斧者奔而右;顾而指曰:"锯!"彼执锯者趋而左。俄而斤者斫、刀者削,皆视其色,俟其言,莫敢自断者。其不胜任者,怒而退之,亦莫敢愠焉。画宫于堵,盈尺而曲尽其制,计其毫厘而构大厦,无进退焉。既成,书于上栋,曰"某年某月某日某建",则其姓字也。凡执用之工不在列。余圜视大骇,然后知其术之工大矣。

裴封叔是作者的姐夫,那位但动口不动手的梓人姓杨(据本文末段)。柳氏的故事讲述至此,尽管未点明其写作的用意,从文学的角度看已相当成功,因为其中塑造的梓人形象甚为生动,而叙述所用的语言也充分体现了"古文"比骈文所具备的特长——能够传神地摹画对象的言谈举止。但在该传的接下去的段落中,作者变叙事为议论,以梓人统领群工作类比,连篇累牍地大谈"彼佐天子相天下者,举而加焉,指而使焉,条其纲纪而盈缩焉,齐其法制而整顿焉,犹梓人之有规矩、绳墨以定制也"的道理,而议论部分的字数,与前半部分的叙事相比,竟超出一倍还多,占了全文的三分之二。这不仅使这篇从名称上看应是传记体的文章失却了其本应具备的统一的文体特征,而且使一篇本来颇为精彩的文学之文在瞬间失去了它的光彩。柳氏的"文以明道"主张确乎在该传中得到了充分的展示,但它留给读者印象最深的,却是"道"的介人对文学之文的巨大损害。

柳宗元文学性文章中的另一类——寓言,亦不乏出色之作。像著名的《黔之驴》,借对驴虚张声势而最后被虎吞噬的描写,讽刺现实中外强中干的那一类人,寓意深刻而形象生动,实质上是对人性中因懦弱而举措乖张一面的艺术

化揭示。然而即便是在这则仅百余字的小品中，柳宗元仍不忘在最后点题，也就是“明道”。

柳宗元的文学性文章中经常出现的后半部分插入较明显的议论段落的写法，从文学的角度看，无疑弊大于利，因为除非议论也带有较强烈的感情色彩，并与前半部分的文学性描写基调一致，否则冷静而过于理智的评论文字，必然会削弱文学性文章的抒情性与形象性，从而破坏文章的整体风格；却对以后文章体式的衍化颇有影响。宋人多在一些游记、传记性的文学文章的后半部插入大段议论的做法，其较近的源头即可追溯至柳宗元这类作品。就这一方面而言，古文运动高潮中诞生的比较标准化的古文，确乎使唐代中叶的文章，走上了一条与唐诗的主流态势明显分化的路途。

韩、柳的诗

韩愈的一生（除了晚年功成名就），大抵可以用他自己所写的两句诗来概括：“少小尚奇伟，平生足悲吒。”（《县斋有怀》）早年那种“事业窥皋稷，文章蔑曹谢”（同上）之远大抱负与“岁时易迁次，身命多厄穷”（《赠族侄》）之间的巨大反差，在他内心深处所造成的创痛无疑是尖锐而深重的。尽管他不常表露个人伤感的愁绪，但我们还是能够在他的诗中读到像“愁忧无端来，感叹成坐起”（《秋怀诗》之一），以及因一片梧桐叶落而“惊起出户视，倚楹久汍澜”（《秋怀诗》之九）那样一种莫名的悲哀。然而韩愈毕竟是韩愈，他并不因时代多难、社会政治理想失落、个人屡遭困厄而就此消沉、退避，儒家的道德信念在他心中依然坚定，因此会有“我能屈曲自世间，安能从女巢神山”（《记梦》）的豪迈宣言；而在另一方面，所有内心承受的抑郁、苦痛、困惑又确因无从消释而愈演愈烈，激化为某种亢愤的情志，其尖厉严冷的程度，甚至是“我心如冰剑如雪”（《利剑》）。这样一种愤激之情，在那个时代，以韩愈的教养与身份，自不可能在正常的言行中得到宣泄，他的文章中基本上看不到这份愤激之情，便是证明。与传统的士大夫一样，他所能采用的渠道，大概只有如他自己所说的“多情怀酒伴，余事作诗人”（《和席八十二韵》）；而恰恰是这个被视为“余事”而实际上韩愈又极为自负的诗歌领域，终于成为他鸣不平、显峥嵘、纵横驰突、游戏挥洒的理想天地，所谓“我愿生两翅，捕逐出八荒。精神忽交通，百怪入我肠。刺手拔鲸牙，举瓢酌天浆。腾身跨汗漫，不著织女襄”（《调张籍》），虽然说的是他与所向慕的李白、杜甫之间的精神交通，却完全可以看作是他在这个领域雄桀恣肆地开拓想像、抒发胸臆的写照。

在韩愈的诗中，给人印象最为强烈的，首先是他将他所观照的这个世界，

表现得前所未有的阴狞险怪、酷烈异常。他写寒冷，竟然是“凶飚搅宇宙，铓刃甚割砭。日月虽云尊，不能活乌蟾。羲和送日出，恇怯频窥觇。炎帝持祝融，呵嘘不相炎”（《苦寒》），在宇宙间肆意施虐的寒飚，其酷厉甚至连赫赫日神、火神都胆战心惊，难以自保；写积雪，从来是晶莹洁白的形象被描绘成“鲸鲵陆死骨，玉石火炎灰”、“日轮埋欲侧，坤轴压将颓”（《咏雪赠张籍》），在一片死寂中，尚有一种无形的吞噬力；写火山爆发，那更是“天跳地踔颠乾坤”，不仅“山狂谷很相吐吞，风怒不休何轩轩”，而且“神焦鬼烂无逃门，三光弛隳不复暾”（《陆浑山火一首和皇甫湜用其韵》）。其他如湫龙的阴奸，训狐的凶狡，南地江岭的险山恶水、氛祲瘴疠、蛇虺鬼魅，所有这些常人难以入诗的题材与意象，都汇聚在韩愈的笔底，被用来展示他对这个充满险恶、冷酷、厄运之现实的深刻的内心体验。

其次，是韩诗中显示出一种特有的刚大奇崛、乖张冲荡的力量感，有人形容为“山立霆碎”（蔡絛《蔡伯衲诗评》）。我们看他摹写洞庭波涛：“轩然大波起，宇宙隘而妨。巍峨拔嵩华，腾踔较健壮。”（《岳阳楼别窦司直》）激荡怒张的波涛冲天而起，势若五岳，力相摩戛，令宇宙顿显逼仄，这是何等的气势！在这里，“拔”和“较”两个动词极显力度。在韩愈诗中，像这样由显示力量感的动词构成的意象时可发现，如“仰见突兀撑青空”（《谒衡岳庙遂宿岳寺题门楼》），“洪涛舂天禹穴幽”（《刘生》），都极为传神地体现出他所谓“精神兀傲”（方东树《昭昧詹言》）的内涵。而在《贞女峡》一诗中，我们更可以清楚地领略到一种力与力的格斗：

> 江盘峡束春湍豪，雷风战斗鱼龙逃。悬流轰轰射水府，一泻百里翻云涛。……

这首诗作于贞元二十年（804）被贬阳山时，面对悍急的峡流，诗人生发出这般恢奇的想像，胸中该是怎样的矫然、激越！在韩愈其他题材的作品中，这种力与力的较量各有其表现：如《陆浑山火一首和皇甫湜用其韵》写火神与水神的交战，《雉带箭》写将军与野雉的角逐，《记梦》写自己与鬼神争斗，《题炭谷湫祠堂》则写欲血刃蛟龙的斗志。不管这些作品本身是否有具体的寓意，我们从中确实能够感受到他内心痛苦的挣扎，愤激的抗争，以及拓张自我的强烈要求。唐末诗人兼诗论家司空图说他的诗“驱驾气势，若掀雷挟电，撑抉于天地之间，物状奇怪，不得不鼓舞而徇其呼吸也”（《题柳柳州集后》），显然是针对他诗中的那种力量感而言的。

再次，则是韩愈诗中所表现出来的那种奇特的想像具有极为强烈的主观性。这种想像基本上不考虑自然物象本身具有的真实性与内在逻

辑，而是完全按照诗人自己强烈的情感感受来进行的。如下面这首《秋怀诗》之九：

> 霜风侵梧桐，众叶着树干。空阶一片下，琤若摧琅玕。谓是夜气灭，望舒霣其团。青冥无依倚，飞辙危难安。……

诗所表现的主题，无非是一叶落而知秋，然而作者却将一片梧桐叶落写得掷地有声，如美玉摧碎，先已令人感到一奇；又接着联想到月亮陨坠、天道危仄，这就更加于事实无征而显得荒诞无稽了。但是，恰恰是这样一种近乎荒诞的想像，却最为贴切地表现出诗人在叶落一刻所感受到的超乎寻常的惊心动魄，充分地体现了他内心深重的忧伤。又如李花之状，他想像成"白花倒烛天夜明，群鸡惊鸣官吏起"（《李花赠张十一署》），万树李花之白如烛光照彻夜空，以致群鸡误以为天明而惊觉争鸣，把官吏们都叫起了床。对天井关之水因溢涨而倾泻直下，他先是想像成"谁把长剑倚太行"，接着又忽发奇思："冲风吹破落天外，飞雨白日洒洛阳"（《卢郎中云夫寄示送盘谷子诗两章歌以和之》），飘风会将这把飞流之剑吹破，于是水流漂散作雨，洒向洛阳。这些看似不近情理的奇特造意与想像，实际依据的是个人流荡、跳动的主观情思，而不再是以现实生活和自然物象为基础的那种想像，这更加重了韩愈诗风中雄怪奇险的成分，因而毕竟为中国诗歌开辟了一种新的境界。

韩愈诗歌中所表现的这些特征，在唐代中叶诗坛上显得相当独特。前此像刘长卿等诗人的作品里，这种以险怪为美的情状是看不到的；仅孟郊诗歌对力度的追求与此略有相通之处。而后来李贺诗歌中常显现的那种秋风鬼雨式的风格，则可溯源于此。但韩愈的诗亦非超越时代之物，其中所具有的重主观意象塑造的创作方式，实是由杜甫开创的、刘长卿们常用的诗歌创作形式的继续。而在韩诗的险怪、雄奇背后，也仍可以看到诗人在诗中所流露的与群体的疏离感，只不过这种疏离感呈现为一种反抗的倔强姿态，而不是萧疏落寞的意绪。

韩愈也写过一些文字流畅易晓的诗，尤其是在元和六年秋奉调返京后，随着官越做越大，应酬越来越多，他的诗歌风格发生了明显的变化，那种圆熟小巧的近体诗越来越占主导地位，如《早春呈水部张十八员外》：

> 天街小雨润如酥，草色遥看近却无。最是一年春好处，绝胜烟柳满皇都。

这首诗，多少体现了他所谓"奸穷怪变得，往往造平淡"（《送无本师归范阳》）的追求。但是这当然不是韩诗的主要特色与成就，如前所述，韩愈正是以其在诗歌创作风格上的尚险怪、骋雄力、重主观，成为继李白、杜甫之后又一杰出的诗

人，不仅开创了诗坛上怪异险奥一派诗风，更重要的是完成了"唐诗之一大变"（叶燮《原诗》），使得中唐之后直至宋代的诗歌风尚及审美趣味发生了极为重大的变化。

柳宗元的诗，现今在他集子中所能见到的，主要是他遭贬谪后创作的作品，数量并不多，但风格独到，受人重视，蔡絛《西清诗话》称"柳子厚诗雄深闲淡，迥拔流俗，致味自高，直揖陶、谢"。大致来说，简淡兼有幽深、温醇不失孤峭构成柳宗元诗歌主要的风格特征，他往往在平淡的摹绘与叙述中寄寓个人不平淡的胸襟，诗境峻峭萧散而意味深长。

柳诗的这一风格，有时是通过诗人心境的表、内层反差的刻画表现出来的，诗中表面看似淡泊的意绪，常常隐含不平常的内蕴，如《渔翁》一诗：

> 渔翁夜傍西岩宿，晓汲清湘燃楚竹。烟销日出不见人，欸乃一声山水绿。回看天际下中流，岩上无心云相逐。

写这首诗时，柳宗元已被贬为永州司马，从作品的描述来看，诗中的主人公渔翁带有几分自况的意味，他静处默宿，似乎显得闲散淡泊，然而孤往独来的举动，难以完全掩饰住闲淡中夹杂的几丝孤寂落寞的情绪，隐约传递出当生活失意袭来时诗人欲求淡泊宁静而又无法消融的双重心理。

但是，这种风格在更多的情况下，是透过平淡的自然山水画面，以凸现作者起伏不平的胸臆而表现出来的。"投迹山水地，放情咏《离骚》"（《游南亭夜还叙志七十韵》），政治上所受的挫折以及因此而造成的心灵上的苦闷，使得柳宗元常将目光移向自然山水，徜徉其中，企图以此获取精神的慰藉，排遣心中的忧郁。他在贬谪到永州和柳州期间，不但写下了许多寄情山水的游记散文，同时也创作了不少以自然山水为背景的诗篇。这些诗歌常借助描摹山水风光，寄托诗人失意的胸臆，在不少情况下，那些冲淡画面中的自然景致在诗人主观情绪作用下，交杂着一种峻寒、惊突、荒寂的情调，如"寒月上东岭，泠泠疏竹根"（《中夜起望西园值月上》），"西陆动凉气，惊鸟号北林"（《感遇》），"惊风乱飐芙蓉水，密雨斜侵薜荔墙"（《登柳州城楼寄漳汀封连四州刺史》），"山城过雨百花尽，榕叶满庭莺乱啼"（《柳州二月榕叶落尽偶题》）。再看《秋晓行南谷经荒村》一诗：

> 杪秋霜露重，晨起行幽谷。黄叶覆溪桥，荒村唯古木。寒花疏寂历，幽泉微断续。机心久已忘，何事惊麋鹿。

作者同样以疏淡平缓的笔调来勾勒自然景象，然而诗中所出现的一组组幽寒而荒寂的深秋景色，被明显地敷上一层主观的色彩，映衬出他忧伤失落的内

心，尽管诗人自称机心已忘，超然物外，但却是让人感觉到这不过是强作旷达的话语，寓含其中的恰恰是无法忘却的惆怅。这种在平淡自然画面中融入浓重主观色彩而用以遣情抒怀的创作特点，在柳宗元的名作《江雪》中有更为明显的体现：

千山鸟飞绝，万径人踪灭。孤舟蓑笠翁，独钓寒江雪。

“千山”与“万径”都是极言自然境界空阔广大，但如此广阔的环境中不见鸟影，难觅人踪，只有一叶扁舟上的渔翁在雪中的寒江垂钓，冲淡幽清图景中广袤与单小的反差在这里被主观地加以极度的夸张，因而孤舟独钓的情形显得清寒冷寂，诗人心中蕴藏的孤独也更明晰地浮现于诗的画面之中。同时十分值得注意的是，该诗通过整体意象的构造而显露出来的诗人跟群体疏离的意向。在寒江的风雪中孤身独钓的渔翁，尽管是孤独的，但从诗整体呈现的画面看，这种孤独之中又分明带了几分傲然，即纵然人、鸟皆已绝迹，作为个人的“我”依旧我行我素。个人与群体的这种疏离感，被如此清晰而有意识地表述出来，在前此的唐诗中还不多见；《江雪》则用最简洁与传神的言辞，对之加以生动的传摹，因此它在文学史上具有独特的地位。

应该说，柳诗风格中所交织的冲淡平和的一面，反映了柳宗元对闲淡萧散心境的一种追求；然而政治上的失败以及个人不幸的遭遇，使他无法从根本上摆脱自身命运带来的痛苦，保持超然优游的精神淡泊，他的诗因此也没有完全贯穿一种闲适平淡的风格，从而出现上述这些平和中有峻峭，闲淡中有惆怅，静谧中有落寞的特征。冲淡平和是有意识的求取，而怅惘落寞则是无意识的流露。然而到诗人心中失落的痛苦难以自抑倾泻而出时，诗中闲适淡泊的成分则完全被悲怆的慨叹取而代之。如《饮酒》：“举觞酹先酒，遗我驱忧烦。”已有借酒消忧的意味；《与浩初上人同看山寄京华亲故》：“海畔尖山似剑铓，秋来处处割愁肠。”更是触景生情，愁绪难断；至于《别舍弟宗一》更借送人自遣悲怀，近乎心灵绝望的泣诉：

零落残魂倍黯然，双垂别泪越江边。一身去国六千里，万死投荒十二年。桂岭瘴来云似墨，洞庭春尽水如天。欲知此后相思梦，长在荆门郢树烟。

蔡启《蔡宽夫诗话》说柳宗元“忧悲憔悴之叹，发于诗者，特为酸楚”，上诗已可见其中之一斑。

韩愈、柳宗元的出现，是中世文学明显地呈现分化的态势的重要表征。因为韩、柳古文理论的盛行一时与其一部分“明道”之文的广泛流传，自中唐开

始，以表现美为主旨的文学之文相应减少。但韩、柳的诗歌创作，又显然是沿着唐代诗歌发展的正常轨道行进，而与刘长卿等的诗风有密切的关联。这是一个十分耐人寻味的文学现象。但在实际上，诗歌也在分化，只不过推动其分化的并非韩、柳，而是元稹、白居易。

第五节　元稹、白居易诗的两重性

与韩愈、柳宗元在文章领域内大力推进古文运动大致同时，唐中叶诗坛上也出现了两位理论上与韩、柳相呼应的人物——元稹、白居易。以白居易《与元九书》为代表的元、白诗歌理论，倡导一种“文章合为时而著，歌诗合为事而作”的带有强烈功利色彩的文学主张，其诗歌作品的一部分，因此也具有明确的教化目的，而不注重感情的真挚与艺术的精致。但同样是元、白的诗，也有不少作品完全背离其诗歌理论，而在抒情、状物等诸多方面达到了相当高的水准。元、白诗创作中呈现的这种两重性，反映了中世文学进入分化期以来，作家面对现实和艺术的矛盾，不得不以同样充满矛盾、题旨游移不定的作品去应付的无奈。

元　稹

元稹(779—831)，字微之，河南河内(今河南洛阳)人。十五岁明经及第，授校书郎。元和元年(806)登才识兼茂明于体用科第一名，除左拾遗，历监察御史，颇有直声，因忤宦官而被贬为江陵士曹参军。元和年间调任通州司马，后召还至京，则变节干谀近倖，一度官至宰相(工部侍郎同平章事)。复出为同州、越州刺史，浙东观察使等，年五十三，卒于武昌军节度使任所。有《元氏长庆集》。

从刘长卿与大历时期诗人以来，唐诗的发展，带有两个明显的特征，即一方面强调表现诗人的个人生活，另一方面注重创造带有强烈主观色彩的意象。这两个特征，在元稹的不少作品中都有充分的反映；而元稹一生的成功之作，也大都具备了这双重的文学特征。

元稹早年即以所赋诗为宫中传唱，而有“元才子”之誉。这些诗中被元稹自己后来标目为“艳诗”的，大抵用明丽的语辞表现个人的情爱之思。流传最广的是《离思五首》之四：

曾经沧海难为水，除却巫山不是云。取次花丛懒回顾，半缘修道半

缘君。

诗取"沧海"、"巫山"一类弘廓的自然景色为建构意象的基础，用最为惊世骇俗的语句描绘自身完全沉浸于个人情爱后的独特感受，使大自然之大与两人世界之小这种表面的文辞对比，同时寓含了让大自然为个人情爱的坚贞作证的哲理意蕴。另外像《春晓》一诗：

半欲天明半未明，醉闻花气睡闻莺。狌儿撼起钟声动，二十年前晓寺情。

以朦朦胧胧的自然景色去衬托那朦朦胧胧的往日爱情，用辞尽管艳丽，却因朦胧而使这份艳丽具有了一重特殊的风致。

与艳诗具有相同声誉与价值的，是元稹的悼亡诗。悼亡诗是元稹怀念已故的原配夫人韦丛的一组作品，由于韦氏与元稹共同生活的岁月是元氏仕途尚未一帆风顺之时，"贫贱夫妻百事哀"(《三遣悲怀》之二)，因而诗也就带有了一层悲凉哀婉而又诚挚深厚的况味。如著名的《遣悲怀》第一首：

谢公最小偏怜女，嫁与黔娄百事乖。顾我无衣搜荩箧，泥他沽酒拔金钗。野蔬充膳甘长藿，落叶添薪仰古槐。今日俸钱过十万，与君营奠复营斋。

生与死的对照，在元稹笔下是用韦氏生前生活的贫穷与死后奠斋的富有来展现的，当诗的前六句均在以极细琐的笔调记录往日的艰辛时，末两句的富足描写，实在是一种对人生的无奈而又非常沉痛的嘲讽。也正是在这一层面上，元稹的悼亡诗在艺术内涵方面超过了前此以悼亡诗著名的潘岳的同类作品。

元稹后期诗作中最为著名的，是七言长歌《连昌宫词》。此诗据陈寅恪先生考证，大约是元和十三年(818)春元稹在任通州司马时"依题悬拟"之作①。诗以位于河南寿安的唐代帝王行宫连昌宫为背景，借一宫边老翁之口，由讲述人所熟知的唐玄宗、杨贵妃爱情故事入手，艺术地展现了安史之乱前后唐代社会由盛转衰的历史事实，并据此在诗末提出重振唐王朝的最佳策略为"努力庙谟休用兵"。全诗最精彩的部分，是对安史之乱后连昌宫内的衰败景象所作的细致描绘：

去年敕使因斫竹，偶值门开暂相逐。荆榛栉比塞池塘，狐兔骄痴缘树木。舞榭攲倾基尚在，文窗窈窕纱犹绿。尘埋粉壁旧花钿，乌啄风筝碎珠玉。上皇偏爱临砌花，依然御榻临阶斜。蛇出燕巢盘斗拱，菌生香案正当

① 参见《元白诗笺证稿》第三章《连昌宫词》，上海古籍出版社1978年新一版。

衙。寝殿相连端正楼，太真梳洗楼上头。晨光未出帘影黑，至今反挂珊瑚钩。指似旁人因恸哭，却出宫门泪相续。自从此后还闭门，夜夜狐狸上门屋。

这一大段文辞，除了用惊心动魄的意象凸现连昌宫人去楼空、狐兔蛇鸟当道的惨景外，其更深一层的含义，是借此与前一段所展示的"楼上楼前尽珠翠，炫转荧煌照天地"的繁华岁月作一对比，隐喻盛唐风貌从此消亡这一历史大悲剧。而也正是由于此诗有这番艺术感染力极强的描述与可为人理解的隐喻，所以尽管其中所写的诸如唐玄宗、杨贵妃同在望仙楼凭栏眺望胜景之类的情节纯属虚构（据考两人生前从未一同到过连昌宫），它仍然得到了唐代及以后人们的共同喜爱与推崇。

从另一角度看，《连昌宫词》在中国文学史上还具有一个重要的贡献，便是推动了虚构的叙事文学在传统的诗歌领域中的展开。如所周知，唐传奇在中唐的勃兴是中国小说发展史的重要一环。《连昌宫词》这首"依题悬拟"，而又充满了虚构情节的长诗，形式上保留了七言歌行的形制，而内容结构则多采传奇特有的叙事体，所叙又多凭空撰结，波澜起伏，引人入胜，不能不说是为传统诗歌的创作开辟了一番新天地。

元稹由其个人性格看，是属于那种才华横溢而多情善感一类的诗人，他在艳诗与悼亡诗方面所取得的高度成就，正是他这种独特的诗人品性直接流露的结果；他的《连昌宫词》虽然被归入"讽喻"一类，但其实诗末的劝休兵讽喻之辞从全诗看是最没有诗味的部分，而因为前面两部分繁华与衰败的对比占全诗相当比重，所以他的情感抒发依旧得以有一个相当大的空间。凡此均是元稹创作成功的内在因素。

元稹的诗歌也有一部分是主要受外部因素推动的产物，他的乐府诗与被称为"元和体"的长篇排律便大都如此，这使其诗歌整体上分化为两个互相对立的部分。元氏在"乐府古题"与"乐府新题"两方面均有所尝试，而支持这种尝试的，是诗当以"寓意古题，刺美见事"为高（《乐府古题序》）的带有强烈政治色彩的诗歌理论，与"遭理世而君盛圣，故直其词以示后"（《和李校书新题乐府十二首序》）的赤裸裸的功利目的。"乐府古题"是和进士刘猛、李馀之作，其中有"虽用古题，全无古义者"，亦有"颇同古义，全创新词者"（《乐府古题序》），用意不可谓不新；"乐府新题"是读到李绅所作同题诗而有所启发，于是选和其中与时弊有关者十二首，立意也不可谓不高，然而无论是前者还是后者，在元稹都没有成功之作。乐府诗重作的实验性，以及元稹缺乏责任感的天然品性与诗题所要求的强烈功利色彩的冲突，当是元稹在这方面不能写出与其艳诗及悼亡诗有同等感染力的作品的重要原因。至于"元和体"的长篇排律，其实验

性类似新旧乐府的制作，而其适用的范围又多囿于朋辈僚友间相互唱和，其无法呈现真正的诗情似乎是必然的。以功利为目的的乐府诗及缺乏感情的“元和体”长篇排律的存在，无疑使元稹作品的整体面貌受到一定的损害。不过从中国文学发展的角度而言，元稹诗歌中的这些受外部因素推动的产物仍有其历史的意义，那便是通过一个特定的途径（即所谓的新乐府运动），向诗坛发出了革新旧诗体的号召；同时对“元和体”的长篇排律的充分实践，也进一步推进了中唐以来的律诗向更为合律更为精致的方向发展。

白　居　易

白居易（772—846），字乐天，晚年自号香山居士。下邽（今陕西渭南）人，生于新郑（今属河南）。少年时因两河用兵，逃难越中数年。贞元十六年（800）进士及第，三年后与元稹等同以书判拔萃科登仕籍，授秘书省校书郎。元和初，复应才识兼茂明于体用科的考试，授盩厔（今陕西周至）尉，不久召为翰林学士，除左拾遗，开始其谏官生涯。元和五年（810）改官京兆府户曹参军，转授太子左赞善大夫。元和十年（815），因平卢节度使李师道等遣人刺杀宰相武元衡，上疏请急捕贼，为当政者所恶，被贬江州（今江西九江）司马，移忠州刺史。此后三度内召（元和十五年归朝任尚书司门员外郎，改主客郎中、知制诰等；宝历初被召为太子左庶子分司东都；大和初复被征为秘书监，迁刑部侍郎），又三度外任（先后为杭州刺史、苏州刺史及河南尹），于会昌二年（842）以刑部尚书致仕。年七十五卒于洛阳。有《白氏长庆集》。

白居易的诗歌创作，可以分为三个时期。

一、白居易的前期创作

白居易的少年时代，正是诗坛上刘长卿与大历诗人们流风未断、余韵不绝的年月。他考取进士前的作品，便带有那个时代的深刻烙印。像“暮钟鸣鸟聚，秋雨病僧闲。月隐云树外，萤飞廊宇间”（《旅次景空寺宿幽上人院》）之类的诗句，在精致工巧的联语下蕴含个人内心或悠远或孤独的情绪，即是追随那个时代特有的诗歌风尚的产物。他的创作于同一时期的成名作《赋得古原草送别》，虽然在诗境方面与大历诗风有弘廓与纤细之别，但在运用文辞表露心绪、创造意象方面则如出一辙：

> 离离原上草，一岁一枯荣。野火烧不尽，春风吹又生。远芳侵古道，晴翠接荒城。又送王孙去，萋萋满别情。

时空在诗人的笔下被浓缩成一个既富自然色彩、又具感情色彩的画面，当春天原野里那寂静无声却又震撼人心的荣枯交替被艺术地凸现时，自然界的勃发生机与人类的黯淡历史也在一种颇为感伤的情调中得到了一次强烈的对比。

《赋得古原草送别》这种以高度的想像、浓郁的情感铸就文学意象的写作形式，是白居易最富个性、因而也时常诞生名作的创作途径。他三十五岁在盩厔尉任上写的歌行体长诗《长恨歌》，便取当时流传的唐玄宗、杨贵妃人间天上始终不渝的情爱故事，敷之以想像渲染，在以情写情方面达到了一个崭新的境界。

现存《白氏长庆集》中《长恨歌》诗前，有白居易之友陈鸿所写的《长恨歌传》。该传除缕述诗歌所本传说始末及白氏创作此诗因缘外，还特地指出其撰述动机为“不但感其事，亦欲惩尤物、窒乱阶，垂于将来”。然而由《长恨歌》本身看，这种“讽喻”的意图，除了在诗的起始部分稍有流露——如谓杨玉环“一朝选在君王侧”后，有“遂令天下父母心，不重生男重生女”语——之外，全篇绝大部分还是咏歌李杨两人的情爱，尤其是唐玄宗对杨贵妃的迷恋。如果说这种对情爱的歌咏在诗的前半部，即自杨氏被选入宫，至安史之乱前“尽日君王看不足”为止，尚较多表现为美色对于玄宗的诱惑，与帝王表白其感情时所不免的挥金如土与沉溺丝竹，因而诗亦尚主要以语辞绚烂、工于摹画取胜，如写杨妃“回眸一笑百媚生，六宫粉黛无颜色”之类；则诗的后半部，即从“渔阳鞞鼓动地来，惊破霓裳羽衣曲”开始，直到诗末，便转为表现“宛转蛾眉马前死”后李杨两人的相思乃至天上人间的情感交流。对这种相思及情感交流的描绘，白居易主要是借用了传说中方士为玄宗寻觅已成太真仙子的杨贵妃，获得太真亲传物事，转授玄宗这一情节，而加以渲染，至诗末则以杨氏向方士重述生前与玄宗的七夕誓词，点出全诗主旨：

> 临别殷勤重寄词，词中有誓两心知。七月七日长生殿，夜半无人私语时。在天愿作比翼鸟，在地愿为连理枝。天长地久有时尽，此恨绵绵无绝期。

到此该诗所尽力呈现的唐玄宗与杨贵妃之间的相互思念与眷恋，已不仅是一个帝王对妃子的幸顾，或一个妃子对帝王的感恩，而是更具普遍意义的一对沉浸于爱情中的男女的无限相思，是一种已经超越了男女双方本来身份与地位的真挚感情。诗人所痛惜的，也不是一次帝王艳遇的不幸终结，而是那种极易引起人共鸣的刻骨铭心的爱的永远消逝——“在天愿作比翼鸟，在地愿为连理枝”，这种“愿”越美丽，留给人的伤感也便越沉重。因此如果把《长恨歌》的前后两部分作为一个整体加以考察，可以说这首长诗实质上是以瑰丽的语辞、真

切的感情咏唱了一曲爱的悲歌。其深刻性，在于以一个帝王的爱情故事，映现了根植于人性的情爱的普遍性，以及这种情爱面对动荡政治时的无奈与脆弱。但另一方面，又显示出了感情世界可以具有比物质世界更为长久的生命力，所以，当天地消失时，由情所派生的"恨"却仍会永远存在下去。这种对"情"的巨大力量的强调，实已开明代汤显祖的情可以超越生死之说的先声。

二、白居易的中期创作

元和二年(807)，白居易从盩厔尉调任回京，授翰林学士，次年又除左拾遗。左拾遗的谏官地位与其本人政治上的进取意识，使他对于文学的功用与地位有了一种完全不同于以往的理解。元和四年(809)，他开始创作著名的组诗《新乐府》。在该组诗的"序"中，他开宗明义，称其此番新作：

> 篇无定句，句无定字，系于意，不系于文。首句标其目，卒章显其志，《诗三百》之义也。其辞质而径，欲见之者易谕也。其言直而切，欲闻之者深诫也。其事核而实，使采之者传信也。其体顺而肆，可以播于乐章歌曲也。总而言之，为君、为臣、为民、为物、为事而作，不为文而作也。

此序中最引人注目的，是白居易将诗歌创作中的"意"与"文"加以尖锐的对立，将"文"也就是诗的形式特征贬置于绝对次要的地位；同时抛弃了他十分擅长的重视想像的艺术手法，转而强调诗歌取材的"核而实"；最终归结其赋诗的首要目的是"为君"而作。这与韩、柳古文理论的中心内容十分相似：韩、柳主张"文以明道"；而白居易这里说的，实际上就是"诗以明道"。从这样的指导思想出发，白氏的《新乐府》五十首自然大都是新闻式的记录加上从维护朝廷政治与宣扬传统伦理道德出发的尖锐的批评，其宣传性大大超过了其文学性。如与《长恨歌》题材类似的《李夫人》，题旨便变为"鉴嬖惑也"，虽然仍不得不肯定情的存在("人非木石皆有情")，却归结为"尤物惑人忘不得"、"不如不遇倾城色"。描写青年男女自由恋爱的《井底引银瓶》，用倒叙手法表现一个婚姻悲剧，尽管主体部分塑造了一位"墙头马上遥相顾，一见知君即断肠"、"感君松柏化为心，暗合双鬟逐君去"的勇敢地追求个人幸福的女性形象，但后半却写她因"君家大人频有言，聘则为妻奔是妾"而后悔不已，并在结尾点题曰："寄言痴小人家女，慎勿将身轻许人！"这也就完全站在正统但并不合乎人性的传统礼教的立场，彻底否定了女性追求自身婚姻幸福的合理性。而由于这一否定，又使得该诗整体上显得极不协调：前半部分以同情的笔触所构筑的文辞畅丽的情爱画面，与后半尤其是结尾的对这种情爱的批判，形成了尖锐的矛盾。这种矛盾，自然是因作者力图在诗中表现其卫道的立场而造成的。

《新乐府》中能脱出原序框框而具有较高艺术成就的作品，是《上阳白发人》和《新丰折臂翁》两诗。前者述一被玄宗遗置上阳宫的宫女在寂寞中虚度青春的不幸遭遇，后者记一新丰老翁年轻时为躲避征兵被迫自残一臂而有幸存活的悲惨经历，在用富于色彩和感情的语辞塑造人物形象及性格，以及充分运用想像方面，与《长恨歌》实有异曲同工之妙。像写那位"入时十六今六十"的宫女被打入冷宫后苦度漫长而孤独的岁月时，便以"秋夜长"、"春日迟"两个交替出现的意象，用"夜长无寐天不明"、"日迟独坐天难暮"两句刻画出深宫生活带给她红颜老去之外的又一重难以弥补的心理创伤。而新丰折臂翁的诉说，如"臂折来来六十年①，一肢虽废一身全。至今风雨阴寒夜，直到天明痛不眠。痛不眠，终不悔，且喜老身今独在。不然当时泸水头，身死魂飞骨不收"等等，言苦痛惨烈之境而特以喜幸之词出之，造意的奇巧与文字的跌宕起伏，也恐非单"系于意"而"不系于文"所能成就。

约较创作《新乐府》稍晚，白居易又完成了题材及宗旨相近的另一组诗《秦中吟》。《秦中吟》十首，对现实的批评较《新乐府》有过之而无不及，如《轻肥》一诗中对官场宴席"罇罍溢九醖，水陆罗八珍"的豪奢，即喊出了"是岁江南旱，衢州人食人"的悲愤呼声。但这种似乎无处不在的悲愤，并未能以适当的文学形象加以更富感染力的凸现，因此该组诗从整体上看，依然与大部分的《新乐府》诗有同样的缺陷，即没能以诚挚深厚的感情引导读者沉浸于诗人所着意创造的诗境中，而更多的只是向读者提供了黯淡的现实记录。

不过《秦中吟》与《新乐府》的通俗化与暴露性，的确使白居易在当时获得了一般诗人所难以获取的政治上敢言直谏的名声，基本上达到了他"为君、为臣、为民、为物、为事"而作诗的目的。当然同时也招致了诗以外的麻烦，他因此被阁僚所忌恨。耐人寻味的是，白居易被贬江州司马的当年曾给前此同样制作《新乐府》的好友元稹写了一封信，即著名的《与元九书》，信中不仅酣畅淋漓地表述了他以前所坚持的诗歌创作宗旨及其由来，并进一步归纳出"文章合为时而著，歌诗合为事而作"的理论主张，而且以激烈的言辞，将批评的矛头直接指向唐诗创作两位大师级人物李白、杜甫：

> 唐兴二百年，其间诗人，不可胜数。……又诗之豪者，世称李、杜。李之作才矣，奇矣，人不逮矣；索其风雅比兴，十无一焉。杜诗最多，可传者千余篇，至于贯穿古今，覙缕格律，尽工尽善，又过于李。然撮其《新安吏》、《石壕吏》、《潼关吏》、《塞芦子》、《留花门》之章，"朱门酒肉臭，路有冻死骨"之句，亦不过三四十首。

① 按，"来来"为唐人常语，见陈寅恪先生《元白诗笺证稿》第五章《新乐府》此诗下的有关考证。

字里行间所透露的，是一份凌驾于当代权威之上的不凡气概。然而尽管白居易理论上表明了他前后一贯的姿态，实际上自写《与元九书》之后，他很少再作那类具有强烈的干预时政意味和宣传效应的“讽喻诗”，相反地写得较多的，恰是被他自己轻视的“索其风雅比兴，十无一焉”式的诗。这从一个侧面反映出左拾遗一类的谏官地位与这类诗的存在之间有一种密切的关系；同时也说明这类诗的写作，本来便缺乏一种真诗所特有的完全发自诗人内心的创作冲动，因此“时”过境迁，其生命力便迅速退化。

更富有意味的是，就在白居易写《与元九书》后不久，他创作了另一首给他带来崇高声誉的长诗——《琵琶行》，而此诗无论是形制还是内涵，都很容易使人回想起白氏当年的名作《长恨歌》：

> 浔阳江头夜送客，枫叶荻花秋瑟瑟。主人下马客在船，举酒欲饮无管弦。醉不成欢惨将别，别时茫茫江浸月。

诗以这样一幅饱含离愁别绪的秋景为开场，继引出水上传来的琵琶声，又造一“千呼万唤始出来，犹抱琵琶半遮面”的悬念，再出以“弦弦掩抑声声思，似诉平生不得意”的双关情景，接着有大段描绘琵琶女弹曲声情兼备的精妙文辞：

> 大弦嘈嘈如急雨，小弦切切如私语。嘈嘈切切错杂弹，大珠小珠落玉盘。间关莺语花底滑，幽咽泉流冰下难。冰泉冷涩弦凝绝，凝绝不通声暂歇。别有幽愁暗恨生，此时无声胜有声。银瓶乍破水浆迸，铁骑突出刀枪鸣。曲终收拨当心画，四弦一声如裂帛。东船西舫悄无言，唯见江心秋月白。

这段文辞最为成功的地方，是用无声的文字表现了起伏变化的音乐节奏，而同时又写出了演奏者所欲表现的深切感情与音乐带给听众的震撼效应。这段文辞的另一个优点，是它在结构上与诗的下半部分所记琵琶女自述身世飘零的话语形成一种音乐抒情与言语叙事相对照的效果，使那当年“妆成每被秋娘妒”、而今“老大嫁作商人妇”的琵琶女的絮絮诉说，成为前面乐曲的一个最佳注解，加深了读者对那如泣如诉琵琶曲的内涵的体认。而在这样的背景下，诗人再进一步将自身投入诗境，抒发“同是天涯沦落人，相逢何必曾相识”的人生感慨，并因此要求琵琶女“莫辞更坐弹一曲”，而琵琶女所弹则“凄凄不似向前声”，终使“江州司马青衫湿”，这种意态回环的结构，既使全诗带有叙事诗特有的高潮迭起的风貌，同时也将诗的感情表露随着戏剧性情节的展开而渐次推向极致。从这点上说，《琵琶行》以更为复杂的结构表现了一种比《长恨歌》更为蕴藉深厚的诗境，显现了白居易在诗歌创作上已达到一个新的高峰。

三、白居易的后期创作

元和十四年(819),白居易由江州司马迁官忠州刺史。此后仕途比较平稳,他开始花大量的笔墨创作所谓的“闲适诗”。“闲适诗”在白居易本人看来是与“讽喻诗”有同等重要地位的作品,在《与元九书》中,他已明示:

> 故仆志在兼济,行在独善:奉而始终之则为道,言而发明之则为诗。谓之“讽谕诗”,兼济之志也;谓之“闲适诗”,独善之义也。

因此他的“闲适诗”与“讽谕诗”实为相反相成之物:尽管在创作时间上各有侧重,而对于理念的重视(要不断地、反复地强调退居后的“闲”与“适”),对于浅显俗语的运用,乃至“首句标其目,卒章显其志”,如《昭国闲居》诗便以“何以养吾真,官闲居处僻”作结,等等,都显现出这是一类与大多数“讽谕诗”同样缺乏创作冲动与诚挚的感情而强为制作的诗。

在白居易后期创作的诗歌中,仍有动人情致与优美诗境的作品,是一些被他归入与《长恨歌》同类为“人所爱”而在他自己却“非平生所尚者”的“杂律诗”。这些诗“或诱于一时一物,或发于一笑一吟”,尽管“率然成章”①,却往往真情流露,妙语天成。如他在杭州刺史任上所作的两诗:

> 孤山寺北贾亭西,水面初平云脚低。几处早莺争暖树,谁家新燕啄春泥。乱花渐欲迷人眼,浅草才能没马蹄。最爱湖东行不足,绿杨阴里白沙堤。(《钱塘湖春行》)
>
> 柳湖松岛莲花寺,晚动归桡出道场。卢橘子低山雨重,棕榈叶战水风凉。烟波澹荡摇空碧,楼殿参差倚夕阳。到岸请君回首望,蓬莱宫在海中央。(《西湖晚归回望孤山寺赠诸客》)

前一诗把一种荡漾人心的春景描绘得色彩斑斓而又富于情趣,后一诗移步换景而景景都映射出一重诗人逸致,其中既不见激烈而又功利性极强的讽喻,也没有着意造作的“闲适”,有的只是物物皆有情、物我复同一的诗情画意。诗人着意表现个人与自然如此亲近,其背后隐含的,似乎是一份力图与纷扰复杂的尘世疏远的心绪。而这份诗情画意背后隐含的对群体的疏离感,从白居易一生的创作历程看去,似乎又可以说是对其早年浸润的大历诗风的一次更高层次的回归。

在唐诗的发展过程中,白居易是一位声名仅次于李白与杜甫的重要诗人。而从现存诗歌的数量论,白诗传世约三千首,在唐代诸位大诗人中首屈一指。

---

① 以上关于“杂律诗”的引文,皆见白氏《与元九书》。

然而就是这样一位高产大诗人，其创作却显现了诸多矛盾：他所着力制作的“讽喻诗”，尤其是《新乐府》，从形式到内容均给唐代诗坛带去了前所未有的新面貌，然而其过于功利性的创作动机与对诗歌文学特征的轻视，终未能使这种新面貌自然地孕育出唐诗的新意境，即使在个人创作生涯中，它们也只是匆匆开放又匆匆凋谢的一丛昙花。而白诗中在当时即广为流传，至后世亦为不同阶级、阶层的人们共同喜爱的作品，如《长恨歌》、《琵琶行》，却并非是与其理论上强调的创作主旨一致的作品。白居易诗歌创作中的这些矛盾，是韩愈、柳宗元诗文异途之外，唐中叶诗歌内部亦出现分化局面的直接表现，也是中国传统文学观念中教化功用与美的创造之间存在深刻矛盾的典型一例。

第六节　李贺及其他

唐贞元、元和年间的诗坛上，名家辈出，佳作迭现，唐诗的发展又进入了一种兴盛的状态。其间除上面几节已经介绍过的韩愈、柳宗元、元稹、白居易诸大家外，还有若干与他们年辈相若或稍后的诗人。最重要的是李贺。他以其天才的文笔，创造出一种极富个性特征的诗歌风貌，其作品中表现出的凄艳乃至令人恐怖的凄厉之美，为唐诗又添一效果新奇的格调。其余刘禹锡、张籍、王建、姚合、贾岛等，所作诗篇也各有各的风格，共同形成了中唐诗坛的新面貌。

李　贺

李贺(790—816)，字长吉，生于福昌(今河南宜阳)，祖籍陇西，为唐宗室郑王的后裔。他早岁工诗，为韩愈、皇甫湜所器重。然而他因父亲名“晋肃”，“晋”与“进”同音，排挤他的人就说“父名晋肃，子不得举进士”(见韩愈《讳辩》)，所以无法参加进士科考试，仕进道路不畅，仅在太常寺做过从九品小官奉礼郎，郁郁而死，年仅二十七岁。有《李长吉歌诗》。

李贺生平才华横溢，怀有不凡的抱负。在《马诗》其五中，他借写马流露过渴望一展所长的襟怀：“大漠沙如雪，燕山月似钩。何当金络脑，快走踏清秋。”然而现实的环境并没有带给他展示自我的机会，他的内心充满了压抑。因此，个人与环境的剧烈冲突在他诗中以空前尖锐和集中的形式表现了出来：

> 天迷迷，地密密。熊虺食人魂，雪霜断人骨。嗾犬狺狺相索索，舐掌偏宜佩兰客。帝遣乘轩灾自灭(一作息)，玉星点剑黄金轭。我虽跨马不

> 得还，历阳湖波大如山。毒虬相视振金环，狻猊猰貐吐噪涎。鲍焦一世披草眠，颜回廿九鬓毛斑。颜回非血衰，鲍焦不违天。天畏遭衔啮，所以致之然。分明犹惧公不信，公看呵壁书问天。（《公无出门》）

周围的一切是那么可怕，刺骨的雪霜和各色各样的猛兽毒龙正在吞噬高洁、善良和有才能的人们，只有得到天帝的庇护才能免于灾难，但天帝也害怕它们的衔恨和咬啮，反而站在它们一边，使得与世无争的鲍焦、安贫乐道的颜渊也一生困顿或过早夭亡，屈原同样是受迫害的一个，他的"呵壁问天"就是这方面的有力证据。在这里，整个现实固然极其可怕，而作为自然界和人间秩序的代表的"天"、"帝"竟然也始终是高洁、善良和有才能的人们的异己力量；因而诗人与环境的冲突也就成为历史的必然。尽管在屈原的作品中也已触及过这样的问题，但李贺诗中的"佩兰客"与环境的矛盾更为集中、尖锐，其所受的压迫更为凶厉。虽然李贺在生活中遭受的打击不如屈原沉重，但在此诗中（或者说在李贺的感觉中），个人在环境逼拶下的孤立、绝望与窒息感却远为深重。

不过，李贺死时只有二十七岁，一个敏感的青年所必然具有的对于美（包括美丽的异性）的强烈追求又常使他的这种压抑感与之结合而形成独特的形态。

在压抑感处于优势的情况下，其诗呈现出一种凄艳的、有时甚或凄厉的美，这是中国以前的文学所没有出现过的，也是李贺在中国文学史上的独特贡献。

只要粗略地翻检一下，我们就能发现许多这样的句子：

> 角声满天秋色里，塞上燕脂凝夜紫。半卷红旗临易水，霜重鼓寒声不起。（《雁门太守行》）
>
> 离宫散萤天似水，竹黄池冷芙蓉死。月缀金铺光脉脉，凉苑虚庭空澹白。（《河南府试十二月乐词·九月》）
>
> 瑶姬一去一千年，丁香筇竹啼老猿。古祠近月蟾桂寒，椒花坠红湿云间。（《巫山高》）
>
> 蜀江风澹水如罗，堕兰谁泛相经过。南山桂树为君死，云衫浅污红脂花。（《神弦别曲》）

这些诗句，有的传诵甚广，有的则不甚为人所知，但都具有一种凄艳的美。其运用的手法，大致是在凄冷的意象中，杂以艳丽的色彩或略显温馨的情景，例如第一例的第二句和第三句中的"红旗"，第二例第二句中的虽则已死的"芙蓉"与第三句，第三例中的"瑶姬"、"丁香"、"蟾桂"和"椒花坠红"，第四例中的第一句与第四句，其第三句的"南山桂树"为君而死也多少含有缠绵的感情。

这实际上反映了李贺在极度压抑感中的挣扎和渴求；诗歌的凄艳之美乃是诗人的这种心灵冲突与其深厚的艺术造诣相结合的产物。

李贺诗歌凄厉的一面，常常是透过他所构筑的一系列怪异、凄清、阴冷甚至有些令人恐怖的图景呈现出来的。如"桂叶刷风桂坠子，青狸哭血寒狐死"（《神弦曲》），"石脉水流泉滴沙，鬼灯如漆点松花"（《南山田中行》），"白狐向月号山风，秋寒扫云留碧空"（《溪晚凉》）之类；在这方面更有代表性的，则是《感讽》五首之三：

> 南山何其悲？鬼雨洒空草。长安夜半秋，风前几人老！低迷黄昏径，袅袅青栎道。月午树无影，一山惟白晓。漆炬迎新人，幽圹萤扰扰。

冷雨空草本已颇有鬼气，坟墓间飞萤的纷纷扰扰，又像是在迎接新死者的漆炬，给人以阴森之感。然而，《神弦曲》以桂叶桂子与狐狸的哭血、死亡相映照，《南山田中行》于鬼灯间点缀着松花，《溪晚凉》中上句的凄凉与下句的澄碧截然有别，就是《感讽》之三中，"袅袅"固是摇曳多姿之态，月午而树木无影，也是光明的境界。由此可见，即使在李贺诗歌的凄厉之景中，也仍然留有一抹亮色。这就是因为年轻的心纵或在冻僵了的时候，也仍多少渴望着温暖。在《秋来》一诗中，对此有更充分的流露：

> 桐风惊心壮士苦，衰灯络纬啼寒素。谁看青简一编书，不遣花虫粉空蠹？思牵今夜肠应直，雨冷香魂吊书客。秋坟鬼唱鲍家诗，恨血千年土中碧。

萧索的秋景与幽魂相吊、鬼唱鲍诗的画面交叠在一起，更增添了荒凉悲凄的气氛。"恨血"一句则说明了诗人的悲痛、愤恨永远不会消减。然而，在经受着这样极度的压抑和从事着绝望的反拨之际，诗人仍然没有忘记对美丽的异性的向往，这就是"雨冷"一句的由来，也是李贺诗歌的凄厉之美的独特性的所在：在凄厉的深处始终有一颗年轻的心在跳动，哪怕有时跳动得极为微弱。

李贺在这方面与韩愈有明显的承继关系，也有颇为不同的一面。就承继关系而言，两人都将反常态的诗境之美的显现视为一种诗歌创作的新途径，其根底则均在于与群体的乖违；就不同的一面看，韩愈在诗中较多地表现为浅层次的气势和结构上的殊常，而李贺则更喜欢借此凸现其作为个人的独特性。从这个意义上说，李贺的作品显示出唐中叶诗歌在表露个性色彩方面达到了一个更高的水平。

在李贺的个人压抑感与青春追求相结合而后者处于优势的情况下，就形成一种艳丽的、时或迷离恍惚的美，而从中仍直接或间接地体现其与环境的对立、内心的失望。《洛姝真珠》、《李夫人歌》、《天上谣》、《将进酒》、《美人梳头

歌》、《花游曲》等均属于这一类。《将进酒》说：

琉璃钟，琥珀浓，小槽酒滴真珠红。烹龙炮凤玉脂泣，罗帏绣幕围香风。吹龙笛，击鼍鼓。皓齿歌，细腰舞。况是青春日将暮，桃花乱落如红雨。劝君终日酩酊醉，酒不到刘伶坟上土。

整个的场面不但是艳丽的，甚或具有某种热烈的气氛，但"况是"两句就已有凄惨之意，虽然"桃花乱落如红雨"在表面上仍使人感到美艳，末两句则更深含无常之苦。至如《天上谣》，尤为奇特：

天河夜转漂回星，银浦流云学水声。玉宫桂树花未落，仙妾采香垂珮缨。秦妃卷帘北窗晓，窗前植桐青凤小。王子吹笙鹅管长，呼龙耕烟种瑶草。粉霞红绶藕丝裙，青洲步拾兰苕春。东指羲和能走马，海尘新生石山下。

虽云"天上"，但其重点写的仍是美丽的女性：仙妾、秦妃和穿着藕丝裙的女子。又以"天河"两句发端，杂以"呼龙耕烟种瑶草"之句，因而具有迷离恍惚之姿。但其结尾两句又归结到人生的短促，与《将进酒》的结尾同意。假如说《秋来》等诗所强调的是社会对个人的压抑，那么这类诗所强调的则是自然对个体生命的摧残。而无论前者或后者，其根底都在于自我意识的强化。

从艺术上看，李贺诗歌的上述内容都以极富个性色彩的形式呈现出来。具体来说，李贺的诗较之前人更注重个人内心情绪的表达，以至于往往超越事物的客观特征和理性的思维逻辑，形成瑰奇诡怪、变幻多端的艺术风格。明人王世贞以为"李长吉师心，故尔作怪"(《艺苑卮言》卷四)，徐献忠也说李贺"天才奇旷，不受束缚，驰思高玄，莫可驾御"(《唐诗品》)。诗人时常根据自己主观意向表现的需要，融实觉与幻觉为一体，进行意象的拼合与创造，展开丰富奇特的想像。如《金铜仙人辞汉歌》中的金铜仙人本无凡人的知觉，却被作者描写成"清泪如铅水"，《苏小小墓》中墓旁幽兰上的露珠被诗人幻想成死者的泪眼，而死者生前乘坐的油壁车则仿佛在等待载它的主人去赴会。时幻时真的描绘渲染了诗中的气氛，也从一个侧面烘托出作者空落怅惘的心绪。

情绪化的意象组合也使得李贺的诗歌体现出结构上跳跃跌宕的特征，以他的《梦天》一诗为例：

老兔寒蟾泣天色，云楼半开壁斜白。玉轮轧露湿团光，鸾珮相逢桂香陌。黄尘清水三山下，更变千年如走马。遥望齐州九点烟，一泓海水杯中泻。

诗描写作者梦中遨游天空。前四句写天界仙境，在那里诗人与众仙人欣然相

逢；后四句写俯视人世沧桑变化的情景，结构上作了转折。随着意象跳跃性的切换，诗人的情绪也发生了变化，畅游天宫的轻松心情一下子被对世间人事沧桑的沉重喟叹所代替。诗中这种结构上的跳跃性，表露出作者的内心冲突，他的心灵始终在现实与幻境之间徘徊，一方面他企图摆脱人世的痛苦，另一方面幻想之梦不时地被冷酷的现实所击碎，受压抑的苦闷始终无法解脱。

李贺诗所具有的意象的拼合、创造与重组的特点，从唐代文学的发展路径看，实与韩愈某些诗的以文为诗，以及元、白某些作品过分强调通俗易懂相对立，是使魏晋以来一直延续使用的诗的特殊语言，向一个更为精致、深入与内涵丰富的层次发展。

与上述的艺色特色相应，李贺在语言的运用上也具有鲜明的特色。他一方面喜欢采用"死"、"泣"、"血"、"哭"、"鬼"这一类字眼，如"嗷嗷鬼母秋郊哭"（《春坊正字剑子歌》），"彭祖巫咸几回死"（《浩歌》），"杜鹃口血老夫泪"（《老夫采玉歌》），"冷红泣露娇啼色"（《南山田中行》），使诗句显得幽冷怪异，给人以强烈的感官刺激。联系他诗中的情绪来看，它们实际上正是作者一种"哀激之思"（王思任《昌谷诗解序》）的凝聚，也即其心灵的外化。另一方面他又特别喜欢在诗中用色彩语词表现独特的心绪。日本学者荒井健教授曾对李贺、韩愈、王维三家诗中出现的色彩语汇作过一个有趣的统计，发现李贺诗中此类语词出现的频率，在三家中占绝对的优势；而李贺所用的诸语中，又以白、绿、红、蓝等原色或接近原色的色彩辞语为主；但李贺并不将这些色彩词作为一种单纯的自然形态的表征，而常常在色彩语辞前再加上一特定的动词，使色彩具有一种自我独自行动的活的姿态，借以凸现诗人落句时的独特的心绪。如《昌谷诗》中有"颓绿愁堕地"句，《上云乐》中有"飞香走红满天春"句，前者以"颓"字修饰"绿"色，又想像这种颓然潦倒的绿色，似乎正为即将"堕地"也就是失去其本来鲜活的面貌而犯"愁"，其中所构筑的意象，实际正是诗人主观的境象，是一种对生命易逝的悲戚与不安；后者在"红"前着一"走"字，与"飞香"这一灵动的意象一起，使春色满天跃然纸上①。凡此均可以说是李贺诗歌语言不同凡响的地方。而这种不同凡响，又正是大历以来诗歌越来越转向内心世界这一趋势的一种新的发展。

总之，在李贺的诗歌中，虽有像前引《马诗》那样抒写其"快走踏清秋"抱负的作品，也可以听到"少年心事当拏云"（《致酒行》）那样自豪的声音，甚至还可以看到他因民众被迫采玉的悲惨遭遇而激起的痛苦与激动（《老夫采玉歌》），但这些虽然值得重视的内涵都不是他的诗歌的主流，个人的深重压抑感才是

---

① 参阅荒井健《李賀の色彩感覚》一文，收入其所著《秋风鬼雨》，筑摩书房昭和五十七年初版。

其诗的基因。就这点来说，《老夫采玉歌》也是与此种基因相通的，因为采玉的老夫也深受社会的压抑。而这种压抑感与他的青春追求的结合及其变相，形成了他的诗歌的富于个人特色的瑰丽，用杜牧的话来说，就是“荒国陊殿，梗莽丘垄，不足为其怨恨悲愁也；鲸呿鳌掷，牛鬼蛇神，不足为其虚荒诞幻也”（杜牧《李长吉歌诗叙》）。

刘 禹 锡

刘禹锡（772—842），字梦得，洛阳（今属河南）人。贞元九年（793）进士及第，登博学宏词科，授监察御史，投入了王叔文集团，参与政治革新活动。王叔文失败，他受牵连而被贬为朗州司马。元和十年（815）召还，同年又因“诗语讥忿”而触犯当政者，出为连州刺史。至大和二年（828）才征入为主客郎中。官至检校礼部尚书。有《刘梦得文集》。

从总体上看，刘禹锡的诗歌创作体现着大历以来诗风中的主要特点，即由盛唐的高昂地关注时代的入世热情，转化为对个人生活命运的观照，更侧重于主体内在情思的刻画。作为在人生旅途中几起几落饱受世间风霜的诗人，刘禹锡的不少诗篇描写了个人遭受波折后苦闷与彷徨的心理，“楼上见春多，花前恨风急。猿愁肠断叫，鹤病翘趾立”（《谪居悼往》），“潦倒声名拥肿材，一生多故苦邅回”（《洛中酬福建陈判官见赠》），“归目并随回雁尽，愁肠正遇断猿时”（《再授连州至衡阳酬柳柳州赠别》），就都是上述心情的流露。

但另一方面，生活中的刘禹锡性格倔傲孤高，他在所作《砥石赋》中，曾借描写宝刀表示自己尽管在现实中蒙受种种挫折，但并不想改变自己的初衷，还是要“故态复还，宝心再起”，坚持自己原有的生活态度，尽管那在实际生活中难免要承受更大的精神压力。这种个性特征以及由此带来的精神痛苦在他的诗歌创作中打下了鲜明的烙印。与大历诸子相比，刘禹锡的诗在表现个人情思时，往往更喜欢选取一些空阔荒旷的意象以寓托自己孤高峻拔、凄凉悲苦的心情。从而在表现风格上更显雄浑苍老，意蕴深邃。如《秋江晚泊》：

> 长泊起秋色，空江涵霁晖。暮霞千万状，宾鸿次第飞。古戍见旗迥，荒村闻犬稀。轲峨艑上客，劝酒夜相依。

诗中所展现的空江、暮霞、古戍、荒村等一系列意象阔远而苍凉，在此背景下“劝酒夜相依”的诗人所给人的是悲凉之感；这是大历诸子的作品中难以见到的诗境。又如其作于晚年的《始闻秋风》：

> 昔看黄菊与君别，今听玄蝉我却回。五夜飕飗枕前觉，一年颜状镜中

来。马思边草拳毛动，雕眄青云睡眼开。天地肃清堪四望，为君扶病上高台。

诗以秋天作为时间背景。劲疾的秋风声触动着诗人怀旧伤逝的情怀，尽管此时已为衰病所困，但他还是努力支撑病躯攀上高台，放眼四望。浩阔萧飒的天地景象烘托着诗人孤傲迟暮的身影，于雄浑中见悲凉。此种境界，更为大历十才子所无。

诗人的这种孤高悲苦的心境在其怀古咏史诗中获得了最引人注目的表现。《西塞山怀古》、《台城怀古》、《金陵五题》、《蜀先主庙》等怀古诗是这方面的代表作。在这些诗篇中，诗人常常超越历史与现实的时间距离，借怀古以伤今，在历史、现实两者的交融中，进行个人对漫漫人生的体认与感悟，如：

山围故国周遭在，潮打空城寂寞回。淮水东边旧时月，夜深还过女墙来。（《金陵五题·石头城》）

王濬楼船下益州，金陵王气黯然收。千寻铁锁沉江底，一片降幡出石头。人世几回伤往事，山形依旧枕江流。今逢四海为家日，故垒萧萧芦荻秋。（《西塞山怀古》）

前一首所构筑的画面已有几分荒芜凄凉，六朝时代繁华的石头城，如今虽然故址依然，但昔日的风采已是荡然无存，剩下的只有无情的潮水默默地拍打着城壁。后一首显露出的情调也给人以无比苍凉的感觉，历史上无论是晋伐吴国的强盛气势，还是吴人败降的悲惨结局，这一切的盛衰兴亡已成为过去，在今天所剩下的只是荒凉的故垒伴随着秋风中的芦荻。然而，旧时的月亮还在深夜照映着石头城的女墙，西塞山也依然屹立于江流之中。这虽然更显出人生的短促，但永恒的自然总多少给脆弱的人生以某种心灵的寄托，何况“夜深还过女墙来”的月亮不也多少含有眷恋的情愫，那迄今枕着江流的山形不也意味着世上总有某些被孔子慨叹为“逝者如斯夫”的流水淘洗不了的事物存在？因此，在这样的诗篇里，既尽情地倾诉了他所感受到的世事无常的悲哀，但又给人以轻微的抚慰。这与《秋江晚泊》、《始闻秋风》等诗中悲凉而不颓丧的特色实是相通的。

刘禹锡的诗歌中，值得一提的还有他受民歌启发而创作的诗篇，这些作品被人称为“道风俗而不俚，追古昔而不愧”（魏庆之《诗人玉屑》卷十五）。诗人在南方地区有过长时间的贬谪生活，那里一些地区所盛行的民歌给他以一定的影响，如《杨柳枝词》、《竹枝词》、《堤上行》、《踏歌词》等都是仿拟民歌的作品，不少篇章风格自然朴实，清新活泼，如：

山桃红花满上头，蜀江春水拍山流。花红易衰似郎意，水流无限似侬

愁。(《竹枝词》九首之二)

杨柳青青江水平,闻郎江上唱歌声。东边日出西边雨,道是无晴还有晴。(《竹枝词》二首之一)

两诗都是描写青年男女情爱的作品。诗中的女子对爱情既怀有希冀,又抱有忧虑,喜忧相杂;作者借用女主人公的口吻,将她这样一种复杂而微妙的内心活动形象地刻画出来,富有情韵,也体现了刘禹锡诗歌创作的另一种风格。不过,在这里除了民歌的影响以外,我们还必须注意到时代的风尚:在唐代中期,对儿女之情已开始尊重起来了。

张　籍

张籍(约766—约830),字文昌,原籍苏州(今属江苏),后移居和州(今安徽和县)。贞元十五年(799)进士及第,历官太常寺太祝、水部员外郎、主客郎中、国子司业。有《张司业集》。

张籍与文学名士多有交往,他是韩愈的学生,同白居易也有密切的联系。创作上擅长乐府诗,白居易曾称他"尤工乐府诗,举代少其伦"(《读张籍古乐府》)。他的乐府诗一类是古题古义的拟古之作,如《白纻歌》、《妾薄命》等;一类是古题今义与即事名篇的作品,如《筑城词》、《猛虎行》、《董逃行》、《征妇怨》、《野老歌》、《促促词》等。所以,张籍有时也被研究者视为"新乐府运动"中的一员。

张籍生活的时代在唐代宗、德宗统治时期,当时经过安史之乱后,社会秩序虽日渐恢复,但各种社会问题仍很突出,他的有些乐府诗比较真实地反映出这种时代特征。如《废宅行》描绘了吐蕃兵入袭而造成"都人避乱唯空宅"、"曲墙空屋多旋风"的人空宅废的荒凉景象,《征妇怨》也写到"万里无人收白骨,家家城下招魂葬"的战争残酷以及给人们所带来的痛苦。再如《猛虎行》的"南山北山树冥冥,猛虎白日绕林行。向晚一身当道食,山中麋鹿尽无声",以麋鹿在猛虎淫威下销声匿迹,喻示出人们在现实苛政面前压抑、恐惧而又无奈的心理,给人以一种沉重感。这些诗与白居易的某些"新乐府"诗确都有其相通之处,但诗中缺乏强烈的激情,因而感人不深。

张籍诗传诵最广的、可能也是写得最好的一首,是《节妇吟》:

君知妾有夫,赠妾双明珠。感君缠绵意,系在红罗襦。妾家高楼连苑起,良人执戟明光里。知君用心如日月,事夫誓拟同生死。还君明珠双泪垂,何不相逢未嫁时!

相传此诗是因李师道邀他人自己的幕府，他用来婉转地拒绝李师道的聘请的。诗中的“节妇”乃是自比。不过，张籍是一位非常关心妇女问题的诗人，作有《征妇怨》、《寄衣曲》、《别离曲》、《吴宫怨》、《楚妃叹》、《春江曲》、《白头吟》、《妾薄命》、《乌夜啼引》、《离妇》等一系列诗歌，从各个方面表现妇女的生活、心理和痛苦。因此，这首诗尽管另有作用，但却是基于对妇女感情的深刻理解并表露出深刻同情的作品，我们实不妨将它视为张籍一系列妇女诗中的一篇来考察。

从这个角度看，此诗所写的乃是一位已婚妇女遇到另一个男子求爱时所产生的内心矛盾。她显然对他也有好感，并为他的深重情意所打动。至于对自己的丈夫，她只是强调其地位的显赫和宅第的宏伟，而并不涉及两人之间的情谊（从他的《白头吟》等诗来看，他是知道已婚妇女的痛苦的）。最后，她在“事夫誓拟同生死”的道德观念的约束下，谢绝了他的爱，内心却充满了痛苦。在当时能以如此充满同情的笔触，写一个已婚妇女的情感上的纠葛，并仍称之为“节妇”的，实不多见。而这也正是与魏晋以来的诗歌主流相应的。

张籍的另一首写妇女命运的诗，是《离妇》：

> 十载来夫家，闺门无瑕疵。薄命不生子，古制有分离。托身言同穴，今日事乖违。念君终弃捐，谁能强在兹！堂上谢姑嫜，长跪请离辞。姑嫜见我往，将决复沉疑。与我古时钏，留我嫁时衣。高堂拊我身，哭我于路陲。昔日初为妇，当君贫贱时。昼夜常纺绩，不得事蛾眉。辛勤积黄金，济君寒与饥。洛阳买大宅，邯郸买侍儿。夫婿乘龙马，出入有光仪。将为富家妇，永为子孙资。谁谓出君门，一身上车归。有子未必荣，无子坐生悲。为人莫作女，作女实难为。

诗所反映的是一出封建制度下的婚姻悲剧，女主人公尽管辛勤持家，帮助她丈夫度过困苦岁月，建立家业，但最终还是因无子而被休弃，成了牺牲品。值得注意的是：张籍此诗并未把这个弃妇的悲剧仅仅归因于个人。决定她与丈夫离异的“姑嫜”，对她也不是没有感情，“高堂拊我身，哭我于路陲”，这并不是虚假的做作。其所以休弃她，是为了传宗接代，也即为了家族的利益不得不采取的行动，同时也是社会的规定——在制裁妇女的“七出”之条中，“无子”本来就是一条。换言之，这是以群体利益残酷地扼杀个人的范例之一。尽管此诗的感情不如“节妇吟”强烈，但从中可以看出诗人对个体利益的尊重，与其《筑城词》的“家家养男当门户，今日作君城下土”，同是反映个体与群体的矛盾之作。作为研究文学发展的资料，这都值得注意。

宋人张戒在比较张籍与元稹、白居易的诗风时曾指出：“张思深而语精”（《岁寒堂诗话》卷上）。从创作情况看，张籍的一些小诗往往能体现这一特色。

它们于精练处见宏阔，平常处显隽永，并在简洁疏淡的意象勾勒中寓托深情远意。以他的《湖南曲》为例：

潇湘多别离，风起芙蓉洲。江上人已远，夕阳满中流。鸳鸯东南飞，飞上青山头。

诗为送别之作，所展现的画面十分简淡平常，并没有直接刻画情绪的词句，但通过二、四句的写景，其愁绪已见于言外。末两句写鸳鸯，一以点明这是夫妇的分别，再借鸳鸯的双飞双宿，更增加别离的惆怅。言尽而意犹未尽，不愧"思深而语精"之誉。

王　　建

王建，字仲初，颍川（今河南许昌）人。他生年与张籍相仿①，历官昭应县丞、渭南尉、秘书郎、陕州司马。有《王司马集》。

王建与张籍交情深厚，创作的取材与风格上和张籍有些相似，也比较擅长乐府诗。一些作品中寓含了作者对某些社会问题的思考，如《海人谣》，一面写宫廷中珠积满库的情况，一面则写海人采珠纳税的窘境，以突出这种不平等的社会现象。《羽林行》写到长安恶少"百回杀人身合死"，但结果却是"赦书尚有收城功"，对当政者以意拟法的举措提出质疑。而《送衣曲》借送衣少妇希冀征战丈夫"愿身莫着裹尸归"的口吻，从一个侧面点出当时内外血腥的战乱给人们所带来的不安和倦烦的情绪。

王建的《宫词一百首》是为人所传诵的作品，描写的都是宫禁琐事，其中有不少篇章反映了宫女的生活境况和她们的内心世界，引人注意，如：

闲来无处可思量，旋下金阶旋忆床。收得山丹红蕊粉，镜前洗却麝香黄。

合暗报来门锁了，夜深应别唤笙歌。房房下着珠帘睡，月过金阶白露多。

前一首以较为细腻的笔墨刻画了诗中这位宫女一连串的举动，在这些外在行为掩盖下的是宫女的寂寞无聊和烦躁不安的情绪。后一首描绘出宫廷沉寂凄清的夜间情形，使人感觉到宫女所处的是一个何等幽闭沉闷的环境，她们默默承受着常人所没有的那种精神摧残。在《故行宫》、《旧宫人》诗中，王建也写到了前朝宫女凄凉的晚境。从这些作品中可以看出诗人对宫女生活的关注与对

① 见张籍《逢王建有赠》诗："年状皆齐初有髭，鹊山漳水每相随。"

宫女的同情。这跟张籍诗歌对妇女的态度是相通的。

不过，同张籍相比，王建诗在开掘人物心理活动上似乎更趋于细腻化，他善于在展现人物的行为过程中透露出他们微妙的心理变化，并由此起到点化形象与主题的作用，上述写宫女举动以表现其烦闷心绪的诗，已体现出这样的特征，再举《老妇叹镜》诗为例：

嫁时明镜老犹在，黄金镂画双凤背。忆昔咸阳初买来，灯前自绣芙蓉带。十年不开一片铁，长向暗中梳白发。今日后床重照看，生死终当此长别。

女主人公有镜不照而“长向暗中梳白发”的举动，似乎与她买镜的意图相悖，但这一行为细节正暗示出她内心的活动：岁月飞逝，青春难驻，以至于使人不敢正视这样的现实。蕴积在她心中的显然是青春与生命流逝带来的无穷悲哀。这种注意人物心理活动开掘的创作手法，不同程度地增强了作品传递人物情感的作用。

姚　合

姚合(约 775—约 846)，陕州(今河南陕县)人。元和十一年(816)进士及第，由武功主簿，历监察御史、户部员外郎，出为金州、杭州刺史，官至秘书少监。有《姚少监诗集》。

姚合出身官宦世家，是唐代开元年间著名的宰相姚崇的曾侄孙，一生仕途比较顺利。但他天性旷达，喜欢诗酒，故虽在官场，而时有出尘之想。他的诗里，便不乏僧侣的身影，像《武功县中作三十首》之十二，已有“野客教长醉，高僧劝却归。不知何计是，免与本心违”的话，至《寄元绪上人》中，更谓：“何计休为吏，从师老草堂。”尽管他一辈子并没有离开官场遁入空门，但他在实际生活中却常把官场视作遣发闲心、游戏笔墨的场所，他的诗因此也在出尘的风貌中多了几分对闲居岁月的歌咏和对世俗名利的嘲弄：

身外无徭役，开门百事闲。倚松听唳鹤，策杖望秋山。萍任连池绿，苔从匝地斑。料无车马客，何必扫柴关。(《闲居遣怀十首》之一)

悠悠小县吏，憔悴入新年。远思遭诗恼，闲情被酒牵。恋花林下饮，爱草野中眠。疏懒今成性，谁人肯更怜？(《游春十二首》之七)

前一首记自己获得闲居后的自得与自足，文辞的平易正显出诗人心境的平淡；后一诗以玩世不恭的笔调勾勒出的那位疏懒成性而又酷爱诗酒的小县吏形象，与诗人在《武功县中作三十首》之廿九中自述其在职时“印朱沾墨砚，户籍

杂经书”的情形实有异曲同工之妙。而追寻诗人之所以写此类诗又如此写的根源，则可发现主要是在“名利”与“本心”两者之间，诗人更为倾心的是后者。这当然与唐代中期以来诗坛上长期存在的与群体的疏离感有关。所以在他的诗中，同时也经常有“信涉名利道，举动皆丧真”(《感时》)、“寂寞求名士，谁知此夕情”(《夏夜》)之类的感慨。

因为对自身处境有透彻的理解，而追求不违本心的境界，又因为时时往来于古寺禅房之间而于佛教义理有所参悟，姚合的诗便在旷达率真之外，别有一种幽寂的意味。他既善于在那貌似严肃的官场生活中找到调侃的素材，同时也能于本无感情可言的自然世界里发现另一番情趣，如：“古塔虫蛇善，阴廊鸟雀痴”(《题山寺》)；“雾湿关城月，花香驿路尘”(《送崔中丞赴郑州》)；“苔文翻古篆，石色学秋天”(《题宣义池亭》)；“野色吞山尽，江烟衬水流”(《过杜氏江亭》)。这些景致，是将个人的感情注入自然界，而后对之作拟人化的描绘所产生出来的，它们与刘长卿及大历十才子的诗歌风格有着很明显的联系。但同时也有姚合独到的特征，那便是选字更为细密，对仗更为工整，铸就的意象也更偏向于富有禅味的幽寂一路，情趣之外又给人以一种理趣。这些特征，与同时的诗人贾岛的创作风格，颇有些相近，所以后世以“姚贾”并称。

除创作之外，姚合还编过一部两卷本的唐诗选本《极玄集》，撰过一本选评古诗名联的《诗例》。《极玄集》共收录了王维、祖咏、大历十才子等二十一位唐代诗人的一百首诗作，姚合自序称这些诗人“皆诗家射雕手”。从选人及选诗看，姚合所推崇的，正是与自身及其创作具有相似的出尘之姿与幽寂风貌的作家作品，因此也可以说《极玄集》是姚合文学思想的直接表现。《诗例》虽已亡佚，但从其“摭古人诗联，叙其措意，各有体要”(《唐才子传》卷六“姚合”条叙《诗例》语)的特点看，把它视为姚合及其同道精研诗句对仗过程中的一项成果，大概也与事实相差不远。

贾　岛

贾岛(779—843)，字阆仙，一作浪仙，范阳(今河北涿县)人，早年为僧，法名无本，后还俗，数应进士试皆落第。担任过长江主簿、普州司仓参军等低级官职。有《长江集》。

早年出家的经历对于贾岛的文学创作具有深刻而久远的影响。佛教对于世界万物抱持的非执着无爱憎的态度，和僧侣生活对于个人空寂心境的陶冶，使得贾岛诗歌中有一个不断重现的意象，那便是孤寂。像：

仆本胡为者，衔肩贡客集。茫茫九州内，譬如一锥立。(《重酬姚

少府》)

独鹤耸寒骨,高杉韵细飔。(《秋夜仰怀钱孟二公琴客会》)

寒蔬修净食,夜浪动禅床。雁过孤峰晓,猿啼一树霜。(《送天台僧》)

这些诗句或是对自身实在处境作真切的记录,或是借外物的情状、境遇隐喻自身内心的感受,而都取一些孤立无援的形象,如九州大地上的一小立锥,无奈地耸动瘦骨的一只孤鹤,破晓时分那一簇山峰,等等,来做话题。归结起来看,则无处不表现了诗人内心的一种孤独感。至如"几蜩嘿凉叶,数蛩思阴壁"(《感秋》),"柴门掩寒雨,虫响出秋蔬"(《酬姚少府》),"空巢霜叶落,疏牖水萤穿"(《旅游》),这些诗句中虽然没有直接出现那些孤独的形象,却充分展示了诸如残叶枯木、孤蝉寒蛩、落日黄昏之类带有强烈主观色彩的寂寞场景,由此透露出诗人内心世界孤独凄清的消息。

这种特有的孤寂境界的营造,从创作技巧上说,得自于贾岛的以追求形式完美为宗旨的"苦吟"。传说贾岛曾在京城骑驴赋诗,为思考"鸟宿池边树,僧敲月下门"一联中的"敲"字是用"推"好还是用"敲"好,不知不觉中竟冲撞了韩愈的节仗队伍。这一故事根据现代学者考证,并无切实的根据。但贾岛确有"苦吟"的习惯,这在其《戏赠友人》一诗中有十分生动的记述:

一日不作诗,心源如废井。笔砚为辘轳,吟咏作縻绠。朝来重汲引,依旧得清冷。求赠同怀人,词中多苦辛。

由此诗可以发现贾岛创作中的两个重要特征:一是他的诗,不管是那些风格上被韩愈称为"往往造平淡"的,还是相对而言比较尖新奇巧的,都不是不经意之作,而是屡经锤炼的成果,即便是"平淡",也是细心遣词、着意安排的"平淡"。一是"苦吟"是其达到所赋诗歌具有孤寂意味的形式中介,是他在实践中追求一种诗风的"清冷"——所谓"朝来重汲引,依旧得清冷"——的手段。这种"清冷"在文字选择上表现为多取形、声、色俱备的词语组合成具有特定的清幽寒寂的意象,在诗句构成上则凸现为重视对仗的精巧、工整与优美。而这般由苦吟而获得的清冷诗风,从诗的综合形态上说,自是有一定外部限制的律诗,尤其是句式较短的五律,最适合做其载体。所以贾岛尤其喜欢写五言律诗。从现存诗作看,他写得最好的,也是五律。如他自己感叹"两句三年得"的诗句,即出于五律:

独行潭底影,数息树边身。(《送无可上人》)

两句对偶工巧,而又不留斧凿之痕。前一句五字中写了茕茕孑立的孤独者、清澈的潭水及潭水中映出的身影,在形影相吊的意境中给人一种寂寞感;后一句

五字中则写了人的疲惫，而疲惫的孤独者倚树小憩，又在寂寞之中增添了无家可依的气氛。又如《风蝉》一诗：

风蝉旦夕鸣，伴叶送新声。故里客归尽，水边身独行。噪轩高树合，惊枕暮山横。听处无人见，尘埃满甑生。

诗从写声（蝉鸣）入手，归结为无人听声（听处无人见），而中间两联又出以声画结合的意境，把一种有声似无声、斯人独踯躅的景象表现得淋漓尽致。而通观全诗，风格清冷之下，又充满了那种贾岛诗特有的孤寂况味。

苏轼曾用一个"瘦"字评价贾岛，以"寒"字来评价孟郊（《祭柳子玉文》），故"郊寒岛瘦"常被视为定评。苏轼的这种评价显然含有对两人不满之意，但这也正是两人的独创性之所在。贾岛在以后的王朝衰亡期，例如晚唐五代、宋末，常受诗界一些人的推崇。唐末李洞甚至"铜写岛像，戴之巾中；常持数珠念贾岛佛，一日千遍"，当遇见有喜欢贾岛诗的人，他一定手录贾岛之诗相赠（见《唐才子传》卷九）。这其中的缘由，恐怕跟贾岛的诗歌表现了一个衰落时代的特征——个人往往看不到出路，因而深感孤独——有密切的联系。

第七节 唐代的女诗人

从唐中叶开始，诗坛出现了一批女诗人，见于《唐才子传》记载，有姓名或姓氏可案的，即超过二十人。其中最著名的，是李冶、薛涛和鱼玄机。李、薛均生活在唐中期，经历特殊而情感细腻，其诗风具有明显的女性特征；鱼氏则为晚唐人，在以情感与结构两方面结合的形式创造精致的诗境方面，作了更多的探索，并有反性别写作的实验性尝试。中国在这以前的女作家，即使不是贵族，也出身于仕宦门第，而这三位却都社会地位较低。就这一点来说，也反映了唐代文学发展的一种新的动向。为了显现唐代诗坛女性作家创作的既有连续性又有发展的特色，我们把晚唐的鱼玄机也附于本节，与李冶、薛涛一起介绍。

李 冶

李冶（或作李裕，？—784），字季兰，是唐代中叶的一位著名的女道士。据其《从萧叔子听弹琴赋得三峡流泉歌》（见下引），她的老家似在长江三峡一带。但到肃、代二宗时期，她已流寓吴越，与刘长卿、陆羽、皎然等均有交往。此后

可能在德宗时被征召入宫，留居长安；其间长安有朱泚之乱，而她又曾献诗给朱氏，“言多悖逆”（见赵一元《奉天录》），所以到兴元元年（784）动乱平息后，她被德宗亲自下令处死。

据《唐才子传》记载，李冶“美姿容，神情萧散，专心翰墨，善弹琴，尤工格律”。何时入道今不可知，而细考其诗，参以其他史料，可知这位美貌而又颇有诗才的女道士，一生曾与多位男性文士有相当深入的交往，且相互间言语往还，颇多放浪不羁之辞①。因此按照中国传统的道德标准看，李冶是一位既具有传统闺秀所应具备的一技之长，而性格中又充满了与传统观念完全背道而驰的“淫荡”品质的女性。但也正是这种不为传统规范所认可的矛盾品性，铸就了李冶我行我素的独特风致；而她的诗，又成为这种独特风致的最佳印证。

李冶表面上与男性随意周旋，而内心深处实对两性关系有相当深切的关注与十分透彻的理解。她的《八至》诗谓“至近至远东西，至深至浅清溪，至高至明日月，至亲至疏夫妻”，极端化而又辩证的文辞背后寓含的，正是对男女双方完全沟通是否可能的巨大怀疑；就此显现出的作为个体的人的孤独感，既与唐中叶诗人诗作中普遍存在的孤独况味有相通之处，又带有女性作家习惯从性别视角看待世界的显著特征。但她又显然以热切的心情企盼在有限的生命中为自己找到感情的归宿，因此在诗中花了相当的笔墨，抒发离别的愁苦、等待的焦灼与重逢的喜悦。她的《相思怨》诗以“人道海水深，不抵相思半。海水尚有涯，相思渺无畔”描绘有情人之间因离别而生的相思之苦，后来元稹《离思》诗中用“曾经沧海难为水”表现爱情的专一与坚贞，或即受到该诗的启发。而从艺术上看写得更成功的，则是《明月夜留别》：

> 离人无语月无声，明月有光人有情。别后相思人似月，云间水上到层城。

无声的夜月悄然注视着一对即将离别的有情人，在这特殊的场合下，男女双方却默默无语，只是让一泻而下的月光铺满大地；而他们之间的挚情，虽无语辞的渲染，却也因此变得光彩夺目。这是诗的前两句所描绘的动人的一幕。诗人在营构了这样一个静谧而美丽的夜景后，进一步设想自己与对方别后的相思情形，此时那普照的月光不仅成为相爱的人们间的情感见证，而且本身也变为鲜活而空灵的情感，突破时空限制，而自由地飞翔到相思的对方所在的处所。这样，整首诗便借“月”这一特殊的意象，圆满地完成了一次有情人间的心

---

① 一个典型的事例，是《中兴间气集》所载李冶与刘长卿互相嘲谑的故事：“（冶）尝与诸贤集乌程开元寺，河间刘长卿有阴重之疾，乃诮之曰：‘山（疝）气日夕佳。’长卿对曰：‘众鸟欣有托。’举坐大笑。论者两美之。”

灵之旅。与此诗相比，写得稍显质实而依然感情充沛的，还有《湖上卧病喜陆鸿渐至》诗：

昔去繁霜月，今来苦雾时。相逢仍卧病，欲语泪先垂。强劝陶家酒，还吟谢客诗。偶然成一醉，此外更何之？

陆鸿渐即陆羽，诗中所写，是诗人与陆氏重逢的场景。与前诗写离别相比，本诗中多了一些凄苦之味。但也因为有这一重凄苦之味，这次难得的重逢才没有被俗化为一次简单的男女幽会，而具有了对人生分合永远无法避免这一几乎带有些宿命色彩的话题的艺术化诠释意味。

李冶“善弹琴”，因而对音乐有敏锐而细腻的感受。她现存的诗中，字数最多的即是一首记听琴的七言歌行——《从萧叔子听弹琴赋得三峡流泉歌》。诗写得流丽婉转，跌宕多姿，充分显示了诗人对音乐与诗两种艺术类型的完美把握：

妾家本住巫山云，巫山流泉常自闻。玉琴弹出转寥夐，直是当时梦里听。三峡迢迢几千里，一时流入幽闺里。巨石崩崖指下生，飞泉走浪弦中起。初疑愤怒含雷风，又似呜咽流不通。回湍曲濑势将尽，时复滴沥平沙中。忆昔阮公为此曲，能令仲容听不足。一弹既罢复一弹，愿作流泉镇相续。

此诗的出色之处，在对音乐所表现的内容与音乐本身形式的描写两者作了巧妙的融合，整体上以流畅的体式与文辞表现三峡流泉的奔腾不息之态，而局部中又借“巨石崩崖”、“飞泉走浪”等语境凸呈音乐的强烈变化，从而使全诗富于一种意在言外的激情。这种激情产生的表层原因，可能是诗人从琴声中听出了故乡三峡的壮美景色，而引动万千思绪；但其高亢与不凡的姿态，从深层方面探究，又不能不使人想起诗人那我行我素的独特品性。从这个意义上说，此诗不仅是一首听琴诗，更是一首诗人自道心迹的诗，其中描绘的诗人本身对深入而生动地表现情感的诸种艺术形式的痴迷，显现的实质上是一种力图超越平庸的艺术境界。高仲武《中兴间气集》评李冶诗，谓之“形气既雄，诗意亦荡”，如果去掉其中的伦理评判成分，则这一评价正反映了李冶诗激情充沛的特长。

薛　涛

薛涛（约770—832），字洪度，长安（今陕西西安）人。幼年随父薛郧入蜀，八九岁时即知声律。贞元中，韦皋镇蜀，召令侍酒赋诗，因入乐籍。因能诗，时有“女校书”之称。与元稹、白居易、刘禹锡等文士皆有来往。曾居成都浣花

溪，创制深红小笺，供写诗之用，后人称为"薛涛笺"。著作传世的有《薛涛李冶诗集》，系与李冶作品合编一书者。

薛涛与李冶有一些相似的地方，如都以美貌聪颖闻名，都和文坛名流有诗酒往还，都擅长写诗等等。但也有不少相异之处：李冶以一女道士身份周旋于众位男性文士之间，进退出处尚多自主权；而薛涛乃一完全的风尘女子(即所谓官妓)，个人在相当长的一段时期里不得不依附于官场权贵，其与男性的交往，也就带有更多的应酬性的特征。因此薛涛尽管同样擅长赋诗，其诗风却与李冶的颇有不同，她的诗中很少显示出李冶诗所具备的那种我行我素的强烈地表现个性的姿态，而更多地流露了个性被压抑与个人生活漂泊无着的苦闷与无奈。

现存薛涛诗中，有一组名为《十离诗》的作品很耐人寻味。传说它们是薛涛因侍候元稹时不小心犯了错误，遭到元稹的驱逐，而写下的一组伤心曲。组诗十首，诗题分别为《犬离主》、《笔离手》、《马离厩》、《鹦鹉离笼》、《燕离巢》、《珠离掌》、《鱼离池》、《鹰离鞲》、《竹离亭》、《镜离台》。其中《犬离主》一首云：

驯扰朱门四五年，毛香足净主人怜。无端咬着亲情客，不得红丝毯上眠。

显然薛涛在诗中，是将自己比作了一条狗(尽管是一条曾经受到主人宠爱的狗，"毛香足净"，但终究还是狗)，而把元稹比作养狗的主人，并为自己这条狗因误伤主家客人而遭驱逐的结果，深感悲哀，但也无可奈何。这是一种令读者十分震惊的比拟，一位才貌出众的女性，竟会如此地自辱人格，如果不是处在一种自己无法主宰自我的境遇中，是不可能出此下策，并将之形诸文字的。《十离诗》当然没有什么文学价值，但从中我们却可以看出作为一位女性诗人的薛涛的实际生活处境，并由此去深入地理解薛诗的特殊风格。

薛涛现存的诗，大部分是与男性官僚应酬的作品，情致浅薄，艺术水准不高。另有一小部分则写得较为成功，可分为两类：一类是由现实生活引发的人生感慨，另一类是基于自然景色而生成的对美的咏叹。两类作品中都带有浓重的个人主观想像成分。

前一类的代表性作品，是《春望词四首》中的第一首：

花开不同赏，花落不同悲。欲问相思处，花开花落时。

诗题及诗中均未明言作品所诉告的对象是谁，但由诗的内容看，薛涛在写此诗时，又分明有一位异性对象"站"在她所看不到的对面。只是花开花落，悲喜交替，一切都只有诗人自己一人孤独地理会，对方并不实际在场。因此该诗实质上是用最简单的文字结构，表述了一种既具象又抽象的人生况味：相爱的人们之间的无缘相聚，以及因这种无缘而生的永远无法遏制的思念。

后一类作品中的优秀之作，首先值得一提的，是《赋凌云寺二首》之一：

闻说凌云寺里苔，风高日近绝纤埃。横云点染芙蓉壁，似待诗人宝月来。

凌云寺在四川乐山，开元中，寺僧海通凿寺所在的凌云山岩，成弥勒大像，即今俗称的“乐山大佛”。薛涛以凌云寺为题赋诗，却只字不提大佛（另一首专咏“凌云寺里花”），而在想像中将目光聚焦于凌云寺里那谁也不会去注意的青苔上，并竭力描摹青苔的一尘不染之姿，甚至还异想天开地觉得，那似乱云点染着寺壁的丛丛青苔，是在静静地等待北齐诗僧宝月的到来——也许宝月只是面对青苔作无声无息的玄想，也许宝月还会赋一首令薛涛亦赞赏不已的诗。这种对某些他人不太注意的自然事物的特殊兴趣，以及对自然的绝对洁净境界的企盼迷恋，通过一种清新细巧的诗歌形式表现出来，其背后蕴含的，可能是薛涛这位风尘女子对本身无法臻至的某种清雅的人生境界的渴望。此外像《风》和《采莲舟》两诗，也都别具韵味：

猎蕙微风远，飘弦唳一声。林梢鸣淅沥，松径夜凄清。（《风》）

风前一叶压荷蕖，解报新秋又得鱼。兔走乌驰人语静，满溪红袂棹歌初。（《采莲舟》）

前一诗借风鸣及风引动的树梢淅沥之音，展现夜的凄清，虽无一字道人，却分明流露了诗人内心的凄苦之情。尤其是诗中描绘的似从琴弦上流淌下来的那飘忽不定的长唳之声，夹杂着树林间传来的间歇性的淅沥声，创造出一种奇异的尖锐感觉，使无形的风，像有形的剑一般刺痛人心。后一诗外观上不仅写得相当美，而且容易给粗心的读者造成一种欢快的假象。但仔细体味，诗中还是有一份孤独感隐约其间。美的景致与鲜亮的色彩，在诗人笔下是一种外在的东西，诗人只有傍观与艳羡，而不能成为这种美的一部分，所以留下的潜台词，只能是自我的落寞与无奈了。

王建曾有诗寄薛涛云：“万里桥边女校书，枇杷花里闭门居。扫眉才子知多少，管领春风总不如。”（《寄蜀中薛涛校书》）此诗代表了传统文人对薛涛的典型看法，即不论她如何有才，她永远只能被视作“管领春风”的妓女来看待。另一方面，该诗也写出了薛涛与尘世的疏离：她让人看到并激发起人们想像的，总是“闭门居”式的有些神秘的一面。理解薛涛的最佳切入点自然是她的诗，而她的诗所呈现的真实内涵，却是一位风尘女子内心因受到强烈的压抑而产生的孤独与苦闷，以及因压抑而衍生的对纯洁之美的向往。遗憾的是，与她同时代的欣赏其才貌的人们，似乎都未明白这一点。

鱼　玄　机

鱼玄机(约 844—868),字幼微,一字蕙兰,长安(今陕西西安)人。年方及笄,便成为补阙李亿(字子安)的小妾。后以爱衰,于咸通年间出家,当上了咸宜观的女道士。平生与温庭筠、李郢、李近仁等文士皆有交往。后因妒而杀侍婢绿翘,被京兆尹温璋处死。

鱼玄机现存诗四十余首,这些诗大都有一个与晚唐诗主流风格相似的特征,即所谓"情致繁缛"(《唐才子传》评鱼氏诗之语)。繁缛的质的一面,是浓情积聚;形的一面,则是镂刻细密,意象复杂。兹举《寄飞卿》一首为例:

阶砌乱蛩鸣,庭柯烟露清。月中邻乐响,楼上远山明。珍簟凉风著,瑶琴寄恨生。嵇君懒书札,底物慰秋情?

尽管诗中也出现了诸如"清"、"明"等字眼,但由于整体上小处着笔,且处处设法将一重难以排遣而又不可言说的情涂染到诗语之中,故全诗给人的感觉,是诗人依照自己的意绪组合叠加景象,从而营造起一种密不透风的浓情氛围。很难说此诗在艺术上达到了特别高的水准,但其创意及遣词造句的方式,确是典型的晚唐风格。又如《情书寄李子安》:

饮冰食蘖志无功,晋水壶关在梦中。秦镜欲分愁堕鹊,舜琴将弄怨飞鸿。井边桐叶鸣秋雨,窗下银灯暗晓风。书信茫茫何处问,持竿尽日碧江空。

李子安即李亿,据诗中"秦镜"一联,诗似写于鱼氏与李亿婚姻即将破裂时。所谓"晋水壶关在梦中",指的是夫妇两人前此在咸通间客居山西事①。诗写得极为缠绵,用以表现那份但可追忆已难挽回的情感,又取诸种典故以及经典性的写情词汇加以重组,使全诗境象迷蒙纷繁,而形式又显得相当精致。这从艺术上看,是前此女诗人李冶、薛涛的作品所未曾达到的。

鱼玄机现存的作品中,有一小部分诗除了具备一般晚唐诗共同具备的要素之外,还呈现出某种游离于常规之外的个性特点,这些诗常常隐含了一种着意反叛传统女性作品表征的特质,而显得或境象弘廓,或旨意深峭。如《游崇真观南楼睹新及第题名处》,便感慨深切:

云峰满目放春情,历历银钩指下生。自恨罗衣掩诗句,举头空羡榜

① 参见梁超然为《唐才子传》卷八"鱼玄机"条所作笺证,载傅璇琮主编《唐才子传校笺》第三册,中华书局 1990 年版。

中名。

诗写得疏放异常，其中流露的，是一位才女对男权社会的羡慕，和自身不得厕于其中的遗憾。鱼氏既有此心，故其不少诗出语豪隽，有遗世独立之风，如“茫茫九陌无知己”（《和人》）、“人世悲欢一梦”（《寓言》）等等，也就可以理解了。就全诗而言，鱼氏写得较成功的，则是下面两首：

> 翠色连荒岸，烟姿入远楼。影铺秋水面，花落钓人头。根老藏鱼窟，枝低系客舟。萧萧风雨夜，惊梦复添愁。（《赋得江边柳》）
>
> 春花秋月入诗篇，白日清宵是散仙。空卷珠帘不曾下，长移一榻对山眠。（《题隐雾亭》）

前诗写烟水迷蒙中花树萧疏之姿，以及因此引发的诗人的梦境与愁态，从笔力上看，像是出自一位饱经风霜的男性长者之手；后诗将春花秋月、白日清宵里诗人的闲情逸态刻画入微，从意趣方面看，似是一位潇洒的男性文士在摹写其自得其乐的隐逸生活。换言之，两诗都不类传统的女性诗人的作品。而鱼玄机却成功地将个人的性别姿态隐匿到了文字以外，用当时男权社会公认的题材及叙述话语，把人生的愁绪与快乐或细致或简洁地表达了出来。这种特殊的才能以及因此而创造出的艺术成果，在前此唐代中叶的著名女诗人李冶、薛涛那里也是看不到的，因此从中国文学发展的历程来看，无疑是值得重视的。

第二章　体现新倾向的唐代俗文学与传奇

有关唐代通俗文学的情况，原来仅在一些笔记杂传资料中偶有记载；真可作为研究凭藉的，乃是 1899 年在敦煌千佛洞石窟发现的一批俗文学资料，计有俗赋、词文、变文、讲经文以及话本（原题为“话”）等。其中除话本及少部分变文、俗赋纯为叙事之文外，其余的或诗、文相间，或全为诗体，均可用于讲唱或唱。至于唐代的文言短篇小说“传奇”，实与此种俗文学有关①。它们都体现了唐代文学的新倾向。因传奇的兴盛实始于中唐，俗文学虽在这以前就已出现，但敦煌发现的这些材料大抵在中、晚唐时仍在流行，有些并即产生于该时期，所以一并将它们置于中晚唐时期来叙述。

第一节　俗赋和《游仙窟》

在敦煌发现的唐代俗文学作品中，历史最久的为俗赋；而传为张鷟所作的《游仙窟》恐也与俗赋有关。

俗赋形成于汉代，现知的最早作品为《神乌傅（赋）》，我们已在本书的中世文学发轫期部分予以介绍。在敦煌发现的则有《燕子赋》二种、《晏子赋》一篇、《韩朋赋》一篇；另有讲述伍子胥故事、孟姜女故事、董永故事、秋胡故事的各一篇，标题残缺，通常目为变文，但视为俗赋也许更合适一些。

《韩朋赋》在形制上与《神乌傅（赋）》一致。其故事来源至迟始于汉代，裘锡圭教授在《汉简中所见韩朋故事的新资料》这一重要论文中，已据 1979 年甘

---

① 由以下事例可窥知当时文人的爱好与谙熟俗文学：（一）元稹《酬翰林白学士代书一百韵》自注谓其与白居易共听《一枝花话》，“自寅至巳，犹未毕词”；（二）张祜以《目连变》与初次见面的白居易开玩笑，见《太平广记》卷第二百五十一“张祜”。余见本书第 11 页。

肃省文物工作队在敦煌西北马圈湾汉代烽燧遗址发现的汉代残简中原始编号为79.D.M.T6：16的一枚残简，作了极具说服力的考证。所以，它当是现存敦煌俗赋中时代最早的一篇，有的研究者认为其可能出于隋以前。作品内容为：韩朋夫妇恩爱，但宋王掠夺朋妻，迫使二人俱自杀身亡。其叙事模式与《神乌傅(赋)》有接近之处，如均设置了由恩爱夫妇的生活被破坏、厄运的来临、生死不渝的深情和悲惨的结局这样一条情节的主线来结构全篇。不过，《韩朋赋》在虚构的能力上以及与之相关的具体描写上，明显地比《神乌傅(赋)》进了一大步。如写宋王派使者去骗夺朋妻贞夫，贞夫本不欲见客，但朋母年老，为使者所欺而怀疑贞夫，贞夫明知这必将为自己带来重大灾祸，但仍毅然出见：

> 贞夫曰："……客从远来，终不可信。……阿婆报客，但道新妇，病卧在床，不胜医药。并言谢客，劳苦远来。"使者对曰："妇闻夫书，何故不喜？必有他情，在于邻里。"朋母年老，不能察意。新妇闻客此言，面目变青变黄："如客此语，道有他情，即欲结意，返失其理。遣妾看客，失母贤子。姑从今已后亦失妇，妇亦失姑。"遂下金机，谢其王事："千秋万岁，不当复织。井水湛湛，何时取汝？釜灶尪尪，何时吹汝？床席闺房，何时卧汝？庭前荡荡，何时扫汝？园菜青青，何时拾汝？"出入悲啼，邻里酸楚。低头却行，泪下如雨。上堂拜客，使者扶舆。贞夫上车，疾如风雨。朋母于后，呼天唤地，号咷大哭，邻里惊聚。贞夫曰："呼天何益，唤地何免？驷马一去，何得归返。"①

这是此赋写得最出色的一段。在这里，贞夫对朋母的昏聩所产生的悲愤之情，被写得深切而激烈；对于朋母最后的呼天唤地，贞夫与其说是同情，不如说是具有某种报复的快感。这正是在封建族权统治下形成的儿媳对婆母的对立、怨恨心理的深刻揭示，因而很具感人的力量。在文人文学里，这样的描写是很难看到的。

在这些俗赋中，其故事渊源与《神乌傅(赋)》关系最密切的，为《燕子赋》。此赋所述为：燕子筑巢后，被黄雀所占，燕子回来，反被黄雀殴打。燕子遂于凤凰——百鸟之王——处申诉，凤凰秉公判断，将雀儿决杖五百，关入狱中；最后雀儿服罪，遂与燕子和好。其与《神乌傅(赋)》相似之处是：所述均为鸟的故事，均由一方强横地抢夺另一方的物事引起，且抢夺者均殴打、凌辱原主，只不过在《神乌傅(赋)》中，原主遭害而无处申诉，在《燕子赋》中则得凤凰主持公

① 见王重民、王庆菽、向达等编《敦煌变文集》第138—139页，人民文学出版社1984年重印本。其误字之能校改者，已参考原书校记改正。俗字也已校改。

道而使抢夺者以失败告终。二赋的传承及演进之迹甚为明显，所以《燕子赋》也是从汉代发展下来的本土文化的一分子。

在传世的两种《燕子赋》中，一种基本上以四字句、六字句分别构成，大体押韵，其本身虽非骈文，但从其四字、六字的句式来看，显然已受到骈体四六文的影响，篇末又有鸿鹤（当作"鹄"。——引者）的七言诗和燕雀的五言诗各一首，和六朝时既用骈文写作、又有五言诗的俗赋《庞郎赋》在形制上基本属于同一类型，而与《神乌傅（赋）》有别。另一种《燕子赋》所述故事虽与上一篇相同，但却纯为诗体。因原来的赋与俗赋都没有通篇用诗体的，所以这显然已为俗赋的变体，其形成当在上一篇《燕子赋》之后。换言之，在上一篇《燕子赋》中仅仅作为附庸而存在的诗，到了此篇中却已取原来的赋体而代之了。这可以看作诗的影响在俗赋中迅速膨胀的证明；由于诗在唐代的发达，这种现象本来也是很自然的。又，诗体的《燕子赋》开首有一首五言诗："此歌身自合，天下更无过。雀儿和燕子，合作开元歌。"从其末一句来看，此篇当作于唐玄宗开元年间；上一篇当更在此之前。与通篇以四字句为主、形制更接近《神乌傅（赋）》、也更为古朴的《韩朋赋》相较，这两篇《燕子赋》自在《韩朋赋》之后。总之，这两篇《燕子赋》的重要性，主要在于显示了俗赋体制的演变。

虽不以"赋"作为标题，但恐与俗赋有关的，是相传为张鷟所作的《游仙窟》。

张鷟（658？—730？），字文成，深州陆泽（今河北深县）人。上元二年（675）登进士第，曾任长安等地县尉，迁鸿胪寺丞。开元初谪贬岭南，后内徙，官终司门员外郎。有《龙筋凤髓判》、《朝野佥载》等杂著。

张鷟为人，《唐书》本传说是"傥荡无检"，虽有文才，下笔立就，却"浮艳少理致"，其论著又多讥诮，故而为当朝所恶；然而，他的文字又显然为时人所好，尤其是那些晚进之辈，"莫不传记"，风行之盛，连新罗、日本使节入唐，亦必出重金购之。《游仙窟》在中土久佚不传，也不见有任何记载，但却保存于日本，今又由日本传入；据日本学者研究，此书之传入日本相当于中国的开元时期，当是日本的使节带回去的。

不过，此篇到底是否出于张鷟，颇为可疑。汪辟疆先生谓其"（卷首）题宁州襄乐县尉张文成作。世因定为唐张鷟所撰。……惟宁州襄乐县尉结衔，两《唐书》无可考。著作署字，古人虽有常道将《华阳国志》之例，亦非习见。虽异国流传，不无歧异；然征诸史籍，不能无疑"①。自为有见之言。考此书为第一

① 见汪辟疆校录《唐人小说》第34页，上海古籍出版社1978年重印本。又，张鷟确曾任襄乐尉，见李剑国《唐五代志怪传奇叙录》。

人称的自叙体小说，而在作者叙述中，却有“遂引少府升阶”、“十娘共少府话语”、“遂引少府向十娘卧处”、“五嫂遂抽金钗送张郎”、“桂心以下，或脱银钗，……皆自送张郎”等句。“少府”为作品中男主人公所任官职“县尉”的尊称，“张郎”也为对男主人公的称呼。《游仙窟》若为张鷟所作自叙体小说，绝不会自称“少府”、“张郎”，而当用此篇中自称常用的“仆”或“下官”。所以，此篇当原为第三人称的小说，却被人改成了第一人称，却又对原来的称呼改得不干净，留下了马脚。然则何以要改呢？考作品中主人公姓张，其名或字为文成①；若改作第一人称，就可把它作为张鷟的作品了。推想起来，是因当时日本、新罗使者出高价购买张鷟的文章，就有人把此篇改为第一人称，卖给日本使者；但若此篇是信而有征的张鷟作品，就不必做这样的手脚了。

《游仙窟》所述，为作品男主人公奉使河源道中，夜间借宿一第宅——作品中赞为“神仙窟”——及与女主人十娘、五嫂欢宴调笑，最后与十娘一夜缱绻而别的故事。此种故事可上溯到蔡邕的《青衣赋》。此篇形制则多用骈文而杂以大量诗歌，其诗均为作品中人物所吟咏。这一面使人想起六朝时骈文与五言诗相间的俗赋《庞郎赋》，另一方面，其诗歌数量之多，又使人想起由开元时的诗体《燕子赋》所体现的俗赋大量使用诗歌的现象；何况作品中又出现频繁的对话，那正是《神乌傅(赋)》和《燕子赋》共同的特点，作品的语言也尽量向通俗化倾斜。所以，此篇之曾受俗赋影响当无问题；同时，发现于敦煌石室的《下女夫词》，当是唐代中期或以后的作品②，它与《游仙窟》之间显然有影响与被影响的关系(见下节)，这又足见《游仙窟》在俗文学中有其强大的生命力，与它在文人中从未被提及(此据目前已知的资料而言)的情况截然有别。因此，此篇当也属于俗文学的范畴。

严格说来，这篇所写实在只是一则冶游故事。其所值得注意者在于：第一，它不把男女欢谑写成庸俗和不道德的，而唐传奇也是如此；第二，这种男女间的故事及描写的具体、细腻，男女间的以诗歌、书信相酬答，都成为唐代传奇的先声；第三，据陈寅恪先生考证，此篇男女主人公的姓分别为张、崔，元稹《莺莺传》男、女主人公的姓与之相同，可能是受它的影响；第四，因为此篇实属于俗文学的范畴，故从上述三点也可看出俗文学对唐传奇的影响；第五，此篇把女主人公所住称为仙窟，作品一开头就这样写：

---

① 作品中女主人公小名琼英，男主人公所作诗有“何日见琼英”语，女主人公即答以“何日见文成”，故其名或字为文成。

② 作品中有“使君贵客，远涉沙碛”及“马上刺史，本是敦煌”语，知为敦煌作品。敦煌在当时文化较落后，类似这样的作品在唐玄宗时期或其以前恐还未能出现，当出于唐代中期或以后。故《游仙窟》当在其前。

> 日晚途遥，马疲人乏。行至一所，险峻非常：向上则有青壁万寻，直下则有碧潭千仞。古老相传云："此是神仙窟也；人迹罕及，鸟路才通。每有香果琼枝，天衣锡钵，自然浮出，不知从何而至。"余乃端仰一心，洁斋三日。缘细葛，泝轻舟。身体若飞，精灵似梦。须臾之间，忽至松柏岩、桃华涧，香风触地，光彩遍天。见一女子向水侧浣衣，余乃问曰……

这显然受有六朝志怪小说中刘晨、阮肇遇仙女之类故事的影响，故也可被视为六朝志怪影响于唐代文言小说的实例。

此外，在敦煌石室中发现，通常被目为《伍子胥变文》的一篇作品，实在很难说是变文[①]，其体制倒与《游仙窟》相近（作品中的诗，主要是人物的话语，只有极个别之处是对情况的形容）；现将其简称为《伍子胥》而在这里作一介绍。此篇主要讲述伍子胥亡命吴国、借兵伐楚、以报杀父之仇的故事，最后也写到他无辜遭吴王夫差的诛杀。伍子胥的事迹见于多种史传材料，在《吴越春秋》与《越绝书》中又作了种种增衍，可以说为此篇提供了较为丰厚的积累。尽管如此，此篇作者还是显示了相当强的创造力。如全文竟以占三分之一强的篇幅，着力敷衍伍子胥亡命途中的种种遭遇，除了浣纱女及渔父为之投江自沉已见于《吴越春秋》与《越绝书》二书外，入川谷乞食姐家、遭遇妻子等情节，均为他书所不见。写他与浣纱女、渔父之间的邂逅，从心理活动到言语对接，也都在原有材料的基础上作了很多具体的演绎；尤其是与渔父相遇的那一段，无论是故事情节的设计还是叙述节奏的掌握都很见功力。全篇在结构上相当精致，韵文担当场景交代、人物自白诸功能，已呈现出某种定型化的趋向。而在文字上，文人化的痕迹也较明显，辞意文雅，叙述多用骈偶，体现出辞赋对俗文学的深入影响。

第二节　变文、讲经文与词文

唐代的寺院中存在一种称为"俗讲"的宣扬佛教的方式；具体地说，就是对于佛经的通俗讲解。据日本僧人圆仁的《入唐求法巡礼行记》的记载，九世纪上半期在长安就有好几位著名的俗讲法师，尤其是文溆，在当时简直有轰动效应。虽然所讲鄙俚，但却拥有许多听众，教坊甚至仿效其声调以为歌曲。变文与讲经文均与当时的俗讲有关，但变文的情况较为复杂。

所谓变文，在我国古籍中极少记及，故而现代研究者主要仅能依据敦煌写

---

① 参见本章第二节。

本实物对它加以解释。

从现存的敦煌俗文学作品看，其题目标明为变文或变的，为《汉将王陵变》、《舜子变》、《破魔变文》、《降魔变文》、《大目乾连冥间救母变文》、《频婆娑罗王后宫采女功德意供养塔生天因缘变》六种；另有卷首署《前汉刘家太子传》、卷尾署《刘家太子变》的作品一种。标题已缺失，而研究者通常视为变文的作品共十五种。

据唐末诗人吉师老《看蜀女转昭君变》诗所述："檀口解知千载事，清词堪叹九秋文。翠眉颦处楚边月，画卷开时塞外云。"可知变文是配合图画的。而现存的《汉将王陵变》卷末署"《汉八年楚灭汉兴王陵变》一铺"；"铺"，当为图像的单位，"变"则指像，向达先生《敦煌变文集·引言》说："变文、变相是彼此相应的，变相是画，洛阳龙门石刻中有唐武后时所刻《涅盘变》一铺，所知唐代变相以此为最早。因此可以这样说，最迟到七世纪的末期，变文便已经流行了。"①又，今存《降魔变文》（巴黎藏伯 4524 号）、《破魔变文》（伦敦藏斯 3491 号）均附有图画，伦敦藏斯 2614 号《目连救母变文》其标题即为《大目乾连冥间救母变文并图一卷》。所以，变文必须与图相配合，这也可说是变文的最基本特征。

由于是与图相配合，变文中常有"××处"之语，如《汉将王陵变》就有"二将辞王，便往斫营处，从此一铺，便是变初"的话，及"二将斫营处，谨为陈说"及"祭礼处若为陈说"等语，这"××处"，当即指图画中的相应部分而言。以此为标准，我们认为上述标题已佚而被研究者认为是变文的作品中，其被认为《李陵变文》、《王昭君变文》、《张义潮变文》、《张淮深变文》的，均有"××处"云云，可以证明其为变文。另有很重要的几篇，即被称为《伍子胥变文》、《孟姜女变文》、《董永变文》、《秋胡变文》的，既无标题，作品内也并无可以证明其为变文的痕迹，称之为"变文"，似嫌无据。

现在看到的变文多数是诗、文间杂，但也有纯属文而无诗的《舜子变》（也称《舜子至孝变文》）。倘若此篇出现在后，则变文原来既都是诗、文相间，此篇不可能突然删除韵文。所以，此篇当是较原始形式的变文（《刘家太子变》的形制与此相同），而诗、文相间的变文当是后起。同时，此篇的体制与《韩朋赋》类似；由于俗赋始于汉代，源远流长，自当是俗赋影响此等早期形式的变文而不可能是相反。又，俗赋后来向韵文的方向发展，也与变文后来由文而演变为诗、文夹杂相应。

从今存敦煌发现的文物资料来看，专门演绎佛经故事的变文数量不少，如

① 见王重民、王庆菽、向达等编《敦煌变文集》，人民文学出版社 1957 年初版。

《降魔变文》、《大目乾连冥间救母变文》等。这些不为经文所拘而自由敷陈的佛经故事，展示了来自异域文化的一种极为丰富奇特的想像力，这种想像力以及它所表现的神魔变幻的多重世界、生动而富有个性的人物形象，丰富了我国叙事文学的母题库，对后来的一些戏曲、小说产生过不同程度的影响。

但另一方面，变文还有相当一部分是演述与宗教题材无关的历史故事、民间传说以及当代时事的，如《舜子至孝变文》、《汉将王陵变》、《王昭君变文》、《张义潮变文》、《张淮深变文》等。并且，就其讲唱者来说，有些显非僧侣，如吉师老《看蜀女转昭君变》一诗中所描写的那位蜀女，显然是一位职业女艺人。这表明，变文是一种为广大民众所喜闻乐见的带有某种娱乐功能的民间技艺。

在这部分内容的变文中，艺术成就比较高的当属《王昭君变文》。它演述昭君出塞的悲伤故事。原写本起始部分残缺，原题亦缺，一上来已经是塞北荒径流沙的铺叙与昭君愁肠百结的表述。此前有关昭君的记载，正史中当然简之又简，即如《西京杂记》记录的一段传说，也仅增衍了不贿画师一类细节。在一些文人的诗歌作品中，如鲍照《王昭君》、陈后主《昭君怨》、薛道衡《昭君辞》等，虽然已经有了边塞场景中愁怨情状的描写，但变文中这方面的演绎要具体详尽得多。变文中还设置了单于情重、对昭君珍爱备至这样一条副线，然而它却反而成为昭君那种触目皆非、极度忧郁心境的某种铺引：单于命歌乐为昭君解闷，昭君却因异域曲调更生乡愁，频频下泪；单于又传箭诸蕃，同时出猎，让昭君在烟焰山上观看"万里攒军，千兵逐兽"，昭君却是望断紫塞，不见帝乡，反而"恨积如山，愁盈若海"，终于病笃而至身亡。从这里，人们显然可以体察到创作者那种构想故事、安排情节的能力与技巧。文中韵文部分叙事相当出色，尤其是七言体，形式上也已颇为精细，不少句子都是对偶式的，反映出民间艺人对发达的诗歌传统的吸收与继承。

根据上述两种变文并存和变文演唱者的情况，可以得出两个截然相反的结论：第一，中国原有名为"变文"的民间说唱艺术，以讲述历史人物故事为主，后来，佛教徒就利用这一种形式来宣扬佛经的故事；第二，变文原是用来宣讲佛经故事的，由于这种形式受到人们的广泛欢迎，后来也就用来演述历史人物的故事，于是成为民间的曲艺。要解决这个问题，可以从两方面来考察。第一，从变文这一名称的来源来考察。目前学者对此意见不一。一种意见认为"变文"的"变"字为汉语所固有，同于变相之变(指变更或者神通变化)。另一种意见认为，是源于梵文 citra(图画)或 mandala(曼荼罗)。所以，我们还不能由此来确定民间曲艺的变文在前还是讲唱佛经的变文在前。上引向达先生之说，因龙门石刻中的《涅盘变》为武后时所刻，遂推定至迟其时已有变文，其实在这里还存在一个作为图像的变是否与变文同时出现的问题。另一个方面是

从变文这种形式的来源来查考，换言之，就是变文这种形式是从国外输入的，还是中国原有的。如说从国外输入，则至今尚无确切的证据。如说是中国原来就有的，也没有可靠的材料。但若《舜子变》、《刘家太子变》确是较原始形式的变文，那么，这是否意味着较原始的变文本是演说民间故事而非演说佛经故事的。就此等变文的形制来说，自当从《韩朋赋》之类俗赋演变而成，只不过配以图画罢了。其后，在俗赋中诗歌成分逐步增加（这是已为《燕子赋》的发现所证明了的），变文也成了一种诗、文相间的演述故事的作品，并同时用来演说佛经故事了。

讲经文是寺院“俗讲”专门用来讲解佛经经义的一种文本。它与演绎佛经故事那种变文的关系比较密切。它们的不同之处在于，后者可不拘经文、任意择取佛经中若干故事自由发挥，而前者则必须严格依照经文敷陈其义，所以先以唱经的形式引述一段经文，然后讲解一段，讲解之后继以吟词。现存讲经文写本，主要有《金刚般若波罗密经讲经文》、《佛说阿弥陀经讲经文》、《妙法莲华经讲经文》、《维摩诘经讲经文》、《父母恩重经讲经文》等。严格地说，讲经文与文学并没有很大的关系，仅有一部分可以看出那种异域文化特有的想像力，从而间接地对我国通俗文学产生某种影响。

至于词文，当是由俗赋衍生而来，纯为诗体。今存《下女夫词》、《季布骂阵词文》（又题作《捉季布传文》）等。像《下女夫词》，在形式上就明显与诗体《燕子赋》有相通之处。该文也完全是诗的形式，有四言，也有五言，通篇由一男子与一女子的对答构成，基本上也是一方的说话用一个韵，通过对答显示了这位男子月夜投宿、与女主人言辞挑逗而终成欢好的经过，最后一部分全部再用咏诗的形式将男子登堂入室至两人好合的过程吟唱一遍。就此一故事的情节看，显然受到《游仙窟》的影响；其不以调情之辞为秽亵，也与《游仙窟》同。再如《季布骂阵词文》，也是用长篇七言诗体来演述能词善说的季布故事。他不施一弓一弩，在战阵前痛骂汉王而击退汉军，结果遭到刘邦的怀恨和通缉；他到处藏匿，备受困厄，终于以自己的才智与胆略获得赦免，且得官乔州太守。全诗也多由对话构成，情节曲折，铺叙细密，尤其是篇幅上长达三百二十韵，却一韵到底，体现出民间叙事文学由赋体转向诗体后在艺术上的进展。

第三节　唐代的话本

“说话”在宋、元时期的发展及其对中国文学所起的重要作用，今天已成为学术界的共识。作为一种独立的民间伎艺，它在唐代城市已经相当盛行，这从

当时人一些零星的记载中可以确知①。在敦煌文献中还保存着少量唐代的话本。那大概原是"说话人"的底本,后来也作为一般的读物。

在这批唐代话本中,艺术上比较有特色的有《庐山远公话》、《叶净能诗》等②。另有一篇演述韩擒虎故事的,标题已佚,通常被称为《韩擒虎话本》,今从之。

《韩擒虎话本》所讲述的是隋将韩擒虎佐隋文帝杨坚灭陈、受命和蕃等不凡经历,末尾还有一段将他的死说成是天庭命其为阴司之主的神异传说。从题材上来看,它显然是从史传材料中择取了隋代开国一段历史作为素材,又利用了民间原有的有关韩擒虎的传说加以充实、改造,这种做法,使它成为后来元、明平话以及历史演义小说的滥觞。而就其艺术手法而言,当然有比较粗朴、幼稚的一面,如写韩擒虎与陈将任蛮奴斗阵,与后来《水浒传》、《三国演义》这样的小说中所描写的种种变幻莫测的阵法相比较,显然显得文字简朴而想像力贫弱;但也有描写相当具体、想像力颇为丰富的地方,如写韩擒虎入蕃后,单于为炫耀看家武功,命王子作射雕表演,偏偏王子不争气,给了有备而来的擒虎露一手的机会,只见:

> 擒虎十步地走马,二十步把臂上捻弓,三十步腰间取箭,四十步搭括当弦,拽弓叫圆,五十步翻身背射,箭既离弦,势同劈竹,不东不西,况前雕咽喉中箭,突然而过,况后雕劈心便著③,双雕齐落马前。

我们不妨将此与《水浒传》中"小李广梁山射雁"一处情节描写作一对比,该书中写道:

> 花荣搭上箭,拽满弓,觑得亲切,望空中只一箭射去。看时,但见:
>
> 鹊画弓弯开秋月,雕翎箭发迸寒星。塞雁排空,八字纵横不乱;将军撚箭,一发端的不差。孤影向云中倒坠,数声在草内哀鸣。血模糊半涴绿稍翎,大寨下众人齐喝采。

《韩擒虎话本》虽无诗赞,但就搭箭开弓至箭发整个过程和双雕坠落的散文描写来说,显已颇为具体、细致,从中可以看出其铺叙能力与想像力虽还不如《水浒》,但正在朝着那个方向发展。

《庐山远公话》叙述东晋高僧惠远一生在宣扬佛法方面的种种奇特经历。

---

① 如郭湜《高力士外传》、元稹《元氏长庆集》卷十《酬翰林白学士代书一百韵》"翰墨题名尽,光阴听话移"句自注、段成式《酉阳杂俎续集》卷四等有关材料。

② 此文全篇为叙事体散文,仅结尾处有一小节浅俗的韵文,当也属于话本。张鸿泽教授认为原标题可能是《叶净能话》的笔误。

③ 两"况"字疑误。

今所见抄本除没有结尾外，大体完整。因是述说佛徒宣教事迹之作，其中不少段落演说佛经的教义，削弱了它的文学性，但也有些颇具传奇性的叙述。如写惠远舍身为奴一段经历，先写寿州贼首白庄听人说江州庐山化成寺富贵，由此引出劫寺之事；然后写劫寺时惠远不惊不怖，安坐寺中，遂被贼首看中而欲让其作一手力，很自然地过渡到舍身为奴之举。其间土地事先密告众僧有贼来劫、众僧尽谋走计、惠远上足弟子云庆恳求师傅回避、白庄布阵排兵并四处搜寻以及远公答应为奴后借脱还僧衣于寺中去向云庆作交代等等细节，描写都较详而曲折，表现出较强的虚构与叙事能力。至于叙事中一些闲笔的运用，也很具有艺术的意味，如写惠远不远万里，终于行至庐山境内：

> 且见其山非常，异境何似生。嵯峨万岫(岫)，叠掌千层，崒(巑)岏高峰，崎岖峻岭。猿啼幽谷，虎啸深溪。枯松〔□〕万岁之藤萝，桃花弄千春之色。

文笔颇为优美，从中可看出六朝写景小品的影响。

《叶净能诗》是有关唐玄宗时道士叶净能精于符咒的诸多灵异故事，诸如在华州迫令岳神放还所强占的人妻，在长安疗治少女野狐之病，人大内后为玄宗皇帝采仙药、取龙肉、变酒瓮为道士作陪助乐，以及作法带玄宗行三千里同往蜀中观灯，又同往月宫游览等，最后则因玄宗欲在殿内加害于他而决计返归大罗天。有些描写较为细腻生动，情节也较新奇。如在他获知华岳神强夺人妇为妻时，就连发三道符，各各化为太一使者，轮番前去索还人妻。尽管岳神每次都强调是奉天曹匹配，可净能并不将天曹放在眼里，反而作色大怒；最后一道符遣去的是一个身高一丈、腰阔数围的金甲大将军，拔剑拟斩岳神，这才使岳神屈服。像这样的描写，既丰富了情节，也突出了净能不畏天曹的精神。而这样一种形象的塑造，只能说是迎合了当时一般城市民众的某种欣赏要求。

总之，唐代话本的发现，为研究中国民间叙事文学的发生、发展弥补了曾经缺失的重要一环。它所呈现的面貌以及它所达到的成就，既揭示了它是中国文化传统的产物，又证实了它是宋元话本以及后来长篇白话小说最直接的源头。

综上所述，唐代通俗文学的发生、发展确实受到了多方面因素的影响，但却显然又具有自己的特点。首先，从它与史书志传的关系来看，无论是变文还是话本等，其中有许多题材就来自历史故事，像伍子胥、王昭君、韩擒虎；而从《前汉刘家太子传》——《刘家太子变》，更可以直接看出变文与史传之间的某种联系。但尽管如此，书史志传所提供给这些通俗文学样式的，只是一种非常

简单而基本的素材，或者说只是一种“话题”，其内容已完全经过再创造，如前面着重分析过的《伍子胥》、《王昭君变文》，故事开展中的一些具体生动的描写，明显是民间自己的创作。其次，从它与诗赋的关系来看，以诗而言，我们从一些俗赋、变文（如《韩朋赋》、《舜子变》）原无唱词相配合，到不少作品有唱词相配合，或像词文那样纯由韵文构成，自可感觉到其影响渐次深入的程度；就赋而言，不仅在形制上对俗赋的形成、发展有所作用，并且其铺叙手段及骈俪化特征对其他一些通俗文学样式也都有不同程度的浸润。然而，不管是诗还是赋，作为一种传统的文学样式，它们从来没有出现过像它们所影响的俗文学具有的那样一种具体、细致的描写，即使拿白居易的《长恨歌》与《王昭君变文》的韵文部分比，也是如此。所以，后来就从这种通俗文学中逐渐发展出通俗小说来；当然，这里还要考虑到传奇的影响。再次，从它与佛经的关系来看，像演绎佛经故事的变文以及一些讲经文的具体内容，当然是从佛经故事来的，并且它们所带来的丰富奇幻的想像，也可能受到佛经的影响。不过，前面也已述及，它们所采用的形式却是中国原来就有的。此外，它们具有的想像力，尤其是幻想式的想像，是在与中国特有的内容结合后，才能进一步发挥其作用的。如在《欢喜国王缘》中，虽然演绎的是佛经故事，但从欢喜王为夫人占相望气、获知其七日将亡、夫人死后上天、又下界度化欢喜王一同去天界等情节来看，则又离开了佛教的教义，吸收了中国固有的文化（如“望气”、“命相”），并与中国世俗的愿望相一致。这种情形，越发展到后来越明显，一直到像《西游记》那样的作品，主要人物都已完全渗透了明代人的思想感情与精神。总之，作为民间产物的唐代通俗文学，与中国传统文化是密不可分的；虽然在某种程度上受到了外来文化的影响，但却无疑是以中国文化为根基的。就其文学成就而言，无论在虚构的能力上还是在与之相关的具体描写上，都已达到了相当高的水平，与唐代传奇各有特色。

第四节　唐代的传奇

传奇一词，含义甚广；此处所指，为文言短篇小说的一种，始于唐代。在这以前的文言小说，篇幅都很短小，记述怪异之事者，通常称为“志怪”。鲁迅说：“传奇者流，源盖出于志怪。然施之藻绘，扩其波澜，故所成就乃特异。其间虽亦或托讽谕以抒牢愁，谈祸福以寓惩劝，而大归则究在文采与意想，与昔之传鬼神明因果而外无他意者，甚异其趣矣。”（《中国小说史略》第八篇《唐之传奇文》）鲁迅又说：“小说亦如诗，至唐代而一变。虽尚不离于搜奇记逸，然叙述宛

转，文辞华艳，与六朝之粗陈梗概者较，演进之迹甚明，而尤显者乃在是时则始有意为小说。"（同上）这也是指传奇而言。所以，传奇是主要以"文采与意想"为目的的、我国小说史上最早出现的有意识的文学创作；在我国文学史上具有重大意义。而传奇之盛，则始于中唐时期。

唐代前期传奇质疑

一般认为传奇出现于唐代前期，被作为代表作的是《古镜记》、《补江总白猿传》与《游仙窟》。但《游仙窟》实是俗文学影响下的产物，与"大归则究在文采与意想"的传奇有别；至于《古镜记》与《补江总白猿传》，也未必为唐初之作。

《古镜记》是以"王度"为第一人称的小说，叙述隋末发生的古镜神异故事。多数研究者认为王度是隋末人王通的弟弟，此篇即王度所作。段熙仲教授对此早有怀疑，至八十年代又发表《〈王度古镜记〉是中唐小说》一文①，证明其为后人伪托。其最有力的证据是：《古镜记》中称"其年（指大业九年——引者）冬，度以御史带芮城令，持节河北道，开仓粮赈给陕东"，但隋代本无"道"的建置，贞观元年始分天下郡县为十道。此篇作者若确为隋末人，在作品中岂会出现如此大背史实的情节，除非他有意要使读者知道其所写皆为荒诞；而《古镜记》显然不是这种类型的作品。所以，仅此一点即可证明此非隋末唐初人作。而周楞伽氏却说隋本有河北道，据《隋书·炀帝本纪》中大业四年"河北道郡守毕集"语为证②。但《隋书》编者本为隋末唐初人，隋末是否有"河北道"，自所深知。倘若确有，自当载入《隋书·地理志》，不像后人修史，对当时史实已难以辨析，遇有史料彼此抵触的，只能两存。所以，《隋书·炀帝本纪》中的"河北道郡守"语，不过是为求文字的省略，不欲一一引举郡名，故以唐时已经出现的"河北道"一语概括之；至于《古镜记》中的"河北道"，则不可能作这样的解释，因当时既无"道"的建置，则政府至多派遣他"持节"一至两郡，绝不可能派遣他"持节"多郡，以至必须用"河北道"这样的词来概括。再说，据《隋书·百官志》载，大业时承担"持节"、"出使"任务的为谒者台的官员，而非御史。所以，此种记载只能证明《古镜记》的作者对隋末情况的了解颇多错误，绝不可能出于隋末唐初人之手。

《补江总白猿传》之所以被列于唐代前期，是因作品中叙述梁末欧阳纥妻曾被白猿所污而产一子，而欧阳纥是唐初欧阳询之父，是以宋代以来，即以为

---

① 见1984年4月17日《光明日报》。

② 见1984年8月21日《光明日报》所载周楞伽《谈〈古镜记〉及其作者——与段熙仲先生商榷》。

此篇为“唐人恶询者为之”；后人又进而谓其人当与欧阳询同时，否则就不至于“恶”欧阳询，从而把此篇定为唐代前期之作。然而，说作者写此篇仅仅为了好玩，也未尝不可。《隋唐嘉话》曾载长孙无忌与欧阳询相互嘲戏事，无忌谓询状似“猕猴”。类似记载也见于《本事诗》等，足征其流传甚广。倘说《补江总白猿传》的作者由此类书籍所载询之状貌而逞其意想，造出此一故事，也并非没有可能。

尤其值得注意的是：《古镜记》与《补江总白猿传》的文体都是熟练的古文，与《游仙窟》的骈文截然有别。初、盛唐承六朝的传统，文章大抵为骈体；散体而精致者绝少，如唐初所修史书，虽为散体，均不究意文采；偶有优美散文，其篇幅均甚短小，例如王维的信札（参见上一章关于“古文运动”的部分）。此两篇不仅均远较王维书札为长，且较何延之《兰亭记》远为精美，当是在古文写作已经过较长期的实践之后。

《古镜记》和《补江总白猿传》不但设想奇幻，文采斐然，而且虽写异物，也能突出其感情和内心世界。《古镜记》关于狐精和《补江总白猿传》关于猿精的如下描写，皆是其例：

……（度）宿于主人程雄家。雄新受寄一婢，颇甚端丽，名曰鹦鹉。度……将整冠履，引镜自照。鹦鹉遥见，即便叩首流血，云：“不敢住。”度因召主人问其故。雄云：“两月前，有一客携此婢从东来。时婢病甚，客便寄留，云：‘还日当取。’比不复来，不知其婢由也。”度疑精魅，引镜逼之，便云：“乞命，即变形。”度即掩镜，曰：“汝先自叙，然后变形，当舍汝命。”婢再拜自陈云：“某是华山府君庙前长松下千岁老狸，大行变惑，罪合至死。遂为府君捕逐，逃于河渭之间，为下邽陈思恭义女，思恭妻郑氏，蒙养甚厚。嫁鹦鹉与同乡人柴华。鹦鹉与华意不相惬，逃而东，出韩城县，为行人李无傲所执。无傲，粗暴丈夫也，遂劫鹦鹉游行数岁，昨随至此，忽尔见留。不意遭逢天镜，隐形无路。”度又谓曰：“汝本老狐，变形为人，岂不害人也？”婢曰：“变形事人，非有害也。但逃匿幻惑，神道所恶，自当至死耳。”度又谓曰：“欲舍汝，可乎？”鹦鹉曰：“辱公厚赐，岂敢忘德。然天镜一照，不可逃形。但久为人形，羞复故体。愿缄于匣，许尽醉而终。”度又谓曰：“缄镜于匣，汝不逃乎？”鹦鹉笑曰：“公适有美言，尚许相舍。缄镜而走，岂不终恩？但天镜一临，窜迹无路，惟希数刻之命，以尽一生之欢耳。”度登时为匣镜，又为致酒。悉召雄家邻里，与宴谑。婢顷大醉，奋衣起舞而歌曰：“宝镜宝镜，哀哉予命！自我离形，于今几姓！生虽可乐，死必不伤。何为眷恋，守此一方！”歌讫，再拜，化为老狸而死。（《古镜记》）

……（猿精）今岁木叶之初，忽怆然曰：“吾为山神所诉，将得死罪。亦

求护之于众灵，庶几可免。”前月哉生魄，石磴生火，焚其简书。怅然自失，曰：“吾已千岁，而无子。今有子，死期至矣！”因顾诸女，汍澜者久。（《补江总白猿传》）

虽是千年精魅，面对死亡，亦感怆至此！鹦鹉歌中的“生虽可乐，死必不伤。何为眷恋，守此一方”，强自解免，益见哀痛。作者能设想至此，正是个体的生命意识日渐强化的结果。

在这两篇中，还有一个非常值得注意的现象，就是对话的众多。《古镜记》里自“鹦鹉叩首流血”后，就是一连串的对话，包括特地插入的程雄的回答。此种对话，一则起到了交代情节的作用，一则将人物的神态与心理活动写得更为生动。鹦鹉在叙述来历后与王度的几次问答，就是如此。传奇的写作，显然受有史传的影响，是以《云麓漫钞》谓传奇可以显示“史才”（见该书卷八），但这样大量的对话却是史传中难以见到的，这正是《神乌傅（赋）》以来的俗文学的传统；唐代非诗体的《燕子赋》也有这种特色。在这些地方，都可以看出俗文学对传奇的重大影响。

中唐时期的传奇

中唐是单篇的传奇创作取得显著成绩的时期，重要作家有沈既济、李公佐、元稹、陈鸿、白行简、李朝威、沈亚之、蒋防等。至其作品，大致可分为三个方面：男女之情；人生意义的探讨；政治。其中成就最重要的是关于男女之情的作品。在政治方面，最突出的作品为《长恨歌传》，但它同时也涉及男女之情；而其引起读者兴趣的，恐还在叙男女之情这一点上。

这一时期叙男女之情的最早作品为陈玄祐的《离魂记》。作品的内容是：张镒在衡州做官，其女倩娘与镒甥王宙相爱。镒原已许女于王宙，后又食言，王宙遂离衡州而去。船行之夜，见倩娘赶来，就与倩娘共同逃至蜀中。居住五年，共生两子。倩娘思念父母，与王宙又回衡州。这时才知道随王宙私奔的乃是倩娘的灵魂，其肉体仍在家中，卧病床上，已经五年。直至灵魂归来，并与肉体相合，病才豁然而愈。其篇末说：“玄祐少常闻此说……大历末，遇莱芜县令张仲規，因备述其本末。镒则仲規堂叔，而说极备悉，故记之。”“大历末”云云为追述语气，其写作当已在第二年建中元年或往后一些。

此篇所记，虽很简单，并无较细腻的描写，但却体现了青年男女在爱情、婚姻问题上的愿望。作品中的倩娘，虽只是灵魂出奔，但也已足以显示出“私奔”乃是她的衷心所愿。至于作品不写她真的私奔，恐因真实的私奔行为乃礼教所不容，作品也就不敢触及。但尽管如此，这篇在当时也已算得很大胆了。所

以，它在以后一直产生不小的影响。宋代秦观写《调笑转踏》，已用此事。元代郑光祖的杂剧《倩女离魂》更为著名。其后也还有不少写此事的剧本。

陈玄祐的生平不详。离魂之事，在刘义庆《幽明录》的《庞阿》中已经有过描述，但灵魂可以离开肉体五年，而且可以生子，这却是此记的创造。

与《离魂记》基本同时的为沈既济的《任氏传》。既济（约750—约797），德清（今属浙江）人。曾任左拾遗、史馆修撰，官终礼部员外郎。著有《建中实录》十卷。《任氏传》叙郑六与女狐任氏相爱，虽知其为狐，而感情甚笃。郑有亲戚韦崟，常周济郑六。见任氏甚美，欲施以强暴。任氏剧烈抗拒，韦崟受到感动，平息了邪念，并与任氏成为良友。后郑六授槐里府果毅尉，欲携任氏赴任，任氏说："有巫者言，某是岁不利西行。"坚决拒绝。但经不住郑六和韦崟的一再相劝，勉强随行。在途间，为猎犬所害。

此篇所写，其重点不在求男女恋爱的自由。因任氏在作品中只是郑六的外室身份，她本身又没有父母、丈夫的干涉，这样的男女交往在封建社会里也并不禁止。此篇所值得重视的，除了描写的细腻以外，还有如下两点：第一，此篇意味着男女之情可以冲破自然条件的束缚。郑六在与任氏欢好而发觉其为狐狸后，仍十分眷恋：

> 愿复一见之心，尝存之不忘。经十许日，郑子游，入西市衣肆，瞥然见之，曩女奴从。郑子遽呼之，任氏侧身周旋于稠人中，以避焉。郑子连呼前迫，方背立，以扇障其后，曰："公知之，何相近焉？"郑子曰："虽知之，何患！"对曰："事可愧耻，难施面目。"郑子曰："勤想如是，忍相弃乎？"对曰："安敢弃也，惧公之见恶耳。"郑子发誓，词旨益切。任氏乃回眸去扇，光彩艳丽如初。

就这样，他们的感情越来越深厚。至于韦崟，在爱她时，并不知道她是狐狸，一直等任氏死了，他才知道。而在知道以后，韦崟"惊讶叹息，不能已。明日命驾，与郑子俱适马嵬，发瘗视之，长恸而归。"他们对任氏的爱，都打破了人狐的界限。第二，作品显示了一种新的男女之间的关系。那也就是韦崟与任氏的关系。作品是这样描写任氏对韦崟的态度的变化的：

> ……崟爱之发狂，乃拥而凌之，不服。崟以力制之。方急，则曰："服矣。请少回旋。"既从，则捍御如初。如是者数四。崟乃悉力急持之。任氏力竭，汗若濡雨，自度不免，乃纵体不复抗拒而神色惨变。崟问："何色之不悦？"任氏长叹息曰："郑六之可哀也。"崟曰："何谓？"对曰："郑生有六尺之躯而不能庇一妇人，岂丈夫哉！且公少豪侈，多获佳丽，遇某之比者众矣。而郑生穷贱耳，所称惬者，唯某而已。忍以有余之心而夺人之不足

乎！哀其穷馁不能自立，衣公之衣，食公之食，故为公所系耳。若糠糗可给，不当至是。"崟豪俊有义烈，闻其言，遽置之，敛衽而谢曰："不敢。"俄而郑子至，与崟相视咍乐。自是凡任氏之薪粒牲饩皆崟给焉。任氏时有经过出入，或车马舆步，不常所止。崟日与之游，甚欢。每相狎昵，无所不至，唯不及乱而已。

这里既表现了任氏对郑六的坚贞，又显示了一种新的交往原则。任氏明知韦崟仍然爱着自己，但因韦崟不会再对她强暴，所以她对韦崟的这种感情不但没有任何反感，而且把他作为自己的最好的朋友。韦崟仍然深爱着她，但是不想再占有她，而是无微不至地爱护她。这样一种交往原则，在现代化社会里是正常的，但在封建社会里是极其罕见的。至于作品描写的细腻，从上面的两节引文里可以看得很清楚。尤其在韦崟的欲施强暴的这一段里，任氏的剧烈而巧妙的抗拒、无法抗拒时的颜色惨变、对韦崟的责备和对郑六的哀怜，都写得颇为生动。这样细腻的描写，在《古镜记》、《补江总白猿传》和《离魂记》里都是没有出现过的。而《任氏传》的写作，在建中二年，至多比《离魂记》迟一年。

据卞孝萱教授《元稹年谱》考证，元稹的《莺莺传》作于贞元二十年(804)，距沈既济作《任氏传》的建中二年(781)已有二十余年了。此传所叙，为张生对少女莺莺始乱终弃的故事。崔莺莺与其母亲郑氏，遭遇兵乱，为张生所救。郑氏与张氏本有亲戚关系，设宴表示感谢，并命其女儿莺莺出来相见。张生见到莺莺后，不能自持，通过莺莺的婢女红娘，欲与莺莺私通，红娘要他挽媒说亲，正式迎娶。张生说："数日来，行忘止，食忘饱，恐不能逾旦暮。若因媒氏而娶，纳采问名，则三数月间，索我于枯鱼之肆矣。"意思是：他对莺莺已爱得发狂，不能再等待了。后来莺莺果然与他幽会。张生向她打听她母亲对此事的意见，莺莺说：她母亲知她不可奈何矣，"因欲就成之"。但尽管莺莺母亲已打算让他们成婚，张生却一直不愿遣人说亲，最后就把莺莺抛弃了。在作品的结尾处，张生为自己辩护说："大凡天之所命尤物也，不妖其身，必妖于人。使崔氏子遇合富贵，乘宠娇，不为云为雨，则为蛟为螭。吾不知其变化矣。昔殷之辛，周之幽，据百万之国，其势甚厚。然而一女子败之，溃其众，屠其身，至今为天下僇笑。予之德不足以胜妖孽，是用忍情。"

所以，从这一篇来看，张生对莺莺本来就只是见她生得美貌，意图玩弄，当红娘要他正式说亲时，他说：如再过"三数月"就要"索我于枯鱼之肆"了。如果这是真话，那么，在莺莺与他欢好以后，而且向他明确表示她的母亲已同意他们成婚，他为什么始终不请人说亲呢？而莺莺对此也一直容忍。其所以如此，实与其家庭地位有关。《莺莺传》中始终没有提及莺莺的家世，但在作品开始提到崔家时说："适有崔氏孀妇，将归长安，路出于蒲，亦止兹寺。""兹寺"指

"普救寺"。张生在寺中与她们见面后,不久与莺莺幽会,来往将近一月。然后张生离开蒲而去长安,过了数月,"复游于蒲,会于崔氏者又累月"。寡妇孤女,说是要回长安,却长期寄居于蒲的僧寺,其家之非高门可以想见。陈寅恪先生在《论〈莺莺传〉》中已经指出,唐代的士人对婚姻看得很重,因为这会影响他们的一生。所以,寒门女子很难与这些士人正式结婚。唐代的另一篇著名的传奇《霍小玉传》的女主人公则是门第更低的女子,所以她根本不想与她所爱的士人正式结婚,只希望共同度过八年欢乐的时光,但也终于没有能如愿以偿。因此,《莺莺传》所写的,其实是这种寒门女子的悲剧。

此传的长处,也在于对莺莺的描写。在莺莺第一次与张生见面时,因她本不想出来相见,是在母亲的一再催迫下勉强应命的。作品这样写她当时的情态:"久之乃至,常服悴容,不加新饰,垂鬟接黛,双脸销红而已。颜色艳异,光辉动人。张惊为之礼,因坐郑旁。以郑之抑而见也,凝睇怨绝,若不胜其体者。"描绘莺莺的美丽与怨抑之态,均甚传神。而在张生将要弃她而去时,作品又如此写她:

> 崔已阴知将诀矣,恭貌怡声,徐谓张曰:"始乱之,终弃之,固其宜矣。愚不敢恨。必也君乱之,君终之,君之惠也。则没身之誓,其有终矣,又何必深感于此行?然而君既不怿,无以奉宁。君常谓我善鼓琴,向时羞颜,所不能及;今且往矣,既君此诚。"因命拂琴。鼓《霓裳羽衣》序,不数声,哀音怨乱,不复知其是曲也。左右皆歔欷,崔亦遽止之,投琴,泣下流连,趋归郑所,遂不复至。

在这一段中,很深切地表现了莺莺在柔顺的言词背后的内心的无比伤痛,同时也显现了她对张生的挚爱和留恋。如果读者能进一步思考,还可以发现在莺莺的柔顺里边,正反映了社会对这些家庭地位卑微的女子的深重的压力。

此外,作品的后半部分还载录了莺莺给张生的一封骈体文的信,这信也很能显示莺莺的感情与才华。例如:"倘仁人用心,俯遂幽眇,虽死之日,犹生之年。如或达士略情,舍小从大,以先配为丑行,以要盟为可欺,则当骨化形销,丹诚不泯,因风委露,犹托清尘。存没之诚,言尽于此。临纸呜咽,情不能申。千万珍重,珍重千万。"文字的优美与感情的深厚,都很能显示出这一人物的不同凡响。据很多专家研究,《莺莺传》是以一个确与元稹恋爱过的美丽而有才华的女性为原型的,所以,这一封信,可能确实是她原来的手笔。

总之,《莺莺传》之所以能感动读者,是因为作品中有这样的一个女性形象。同时,元稹在一面替张生这一恶劣行为辩护的同时,一面又能把莺莺写得美丽、深情而富于才华,是因为他对这一人物的原型也一直未能忘情——这也

是许多专家研究元稹所得的结论。

金代董解元《西厢记诸宫调》和元代王实甫的《西厢记》杂剧，都把张生写成多情才子，这跟《莺莺传》中的张生是很不一样的，千万不能混同。

上文提及的《霍小玉传》是蒋防所作。防字子微，义兴（今江苏宜兴）人。曾任右拾遗、翰林学士、中书舍人等职。其作《霍小玉传》约在宝历、太和间（825—827）①。

此传叙小玉的爱情悲剧。她与书生李益相爱，自知出身倡家，不可能与李益正式成婚。其后李益登科，授郑县主簿。小玉对他说："妾年始十八，君才二十有二，迨君壮室之秋，犹有八岁，一生欢爱，愿毕此期，然后妙选高门，以谐秦晋，亦未为晚。妾便舍弃人事，剪发披缁，夙昔之愿，于此足矣。"李益听后，既惭愧又感动，立誓永不相负。但不久之后，他的母亲为他订了亲事。他不敢反抗，就此不敢再去见小玉。小玉多方打听他的消息，不但落得经济困窘，病也日益加重。在她生命垂危之时，有一黄衫豪士，把李益挟持到她家。这才得以与李益见了最后一面：

> 玉沉绵日久，转侧须人，忽闻生来，欻然自起，更衣而出，恍若有神。遂与生相见，含怒凝视，不复有言，羸质娇姿，如不胜致，时复掩袂返顾②。李生感物伤人，坐皆欷歔。

在这一段，写她的悲愤和刚烈，都很鲜明。她虽然非常愤怒，但内心实在悲痛得不断地要流下眼泪来，而她又不愿意让李生看到她的软弱，所以在要落泪时，一面用衣袂拭泪，一面就回过头去。等到坐定以后，"玉乃侧身转面，斜视生良久，遂举杯酒酬地，曰：'我为女子，薄命如斯；君是丈夫，负心若此。……李君李君，今当永诀。我死之后，必为厉鬼，使君妻妾，终日不安。'乃引左手握生臂，掷杯于地，长恸号哭，数声而绝。"在以"举杯酒酬地"和"掷杯于地"的两个发泄其无比愤怒的动作以后，她才毫不掩饰地表达了她的悲痛；但是，这种长痛号哭仍然充溢着刚烈之气。在这里，我们可以较明显地看到小玉与崔莺莺之间的区别。

此传写李益也很值得注意。李益的行为，当然很恶劣。但是，如果不是他的母亲作主给他订亲，他的本意并不想辜负小玉。在订亲以后，他不顾小玉的死活，一味逃避，给小玉增加了无限的痛苦，以致终于稚年早逝，其罪责不容回

① 见李剑国《唐五代志怪传奇叙录》第453—454页。

② 这两句也有本子点作："时复掩袂，返顾李生。"按上文说她"含怒凝视"，其所凝视的，势必为李生，而不可能是别人。换言之，李生与她是面对面的，因此，她在此处不可能再返顾李生。其掩袂返顾者，是她不愿让李生看到她落泪，是以要流泪时就掩袂拭泪，同时回过头去。

避。然而，当他终于跟小玉见面以后，他还是“感物伤人”，在小玉死后，他“为之缟素，日夕哭泣甚哀”。这决非做作，所以小玉在地下也为之感动。“将葬之夕，生忽见玉繐帷之中……顾谓生曰：‘愧君相送，尚有余情。幽冥之中，能不感叹！’言毕遂不复见。”小玉下葬时，“生至墓所，尽哀而返”。而他在跟新妇成婚以后，“伤情感物，郁郁不乐”。这种描写，并不是为李生开脱，而是显示了人的感情的复杂性，同时也说明了不能把这一悲剧的造成简单地归因于李生。

在这一时期的写男女之情的作品中，李景亮的《李章武传》、白行简的《李娃传》、李朝威的《柳毅传》、沈亚之的《湘中怨解》，也都值得注意。《李章武传》写章武与一已婚女子王氏相恋。女子在临死前，还拜托邻居杨氏，要她带信给章武，将自己的情况告诉他。其后，她的鬼魂与章武相会，欢爱如旧。章武临行时，她的鬼魂还去相送，说是：“今于此别，无日交会。知郎思眷，故冒阴司之责，远来奉送，千万自爱。”此传不仅写了这一女子对李章武的深厚感情，而且对于这种违背封建礼教的恋情加以肯定。这跟中唐时期的礼教衰落应该是有联系的。李朝威的《柳毅传》，所写具体内容虽与《李章武传》完全不同，但也同样反映了礼教的衰落。此传写洞庭龙君的女儿嫁给泾河小龙，受到婆家的虐待，被迫牧羊。柳毅经过，龙女就托他带信给娘家。柳毅同意了。龙女的叔父钱塘君知道后大怒，吞食了小龙，并要把侄女嫁给柳毅。因他对柳毅说话不礼貌，为柳毅所拒绝与斥责。钱塘君当场向柳毅道歉，后来龙女终于与柳毅成婚，柳毅也成了仙。此篇虽也涉及男女之情，但并非重点。根据封建的伦常，妇女本应绝对服从公婆与丈夫，受人虐待，也应逆来顺受。龙女却要娘家来进行干涉，钱塘君又采取这样的断然措施，这其实是违背伦常的。但作品显然对钱塘君及他所采取的这种行动加以肯定和赞美。钱塘君在作品里的形象，颇有豪侠色彩。

《李娃传》虽然没有与礼教不一致之处，但与唐代重视婚姻门第的习惯也有矛盾。作品里的荥阳生爱上了娼女李娃，耗尽了资财，终于流落为乞丐。李娃本曾欺骗过他，但看到这种惨况以后，就把他收留下来，不顾鸨母的压力，资助他读书，终于使他成名做官。但她知道自己的身份不能与他结婚，就提出要与他分手。虽经他恳求，她仍然不同意。幸而荥阳生的父亲在这一点上相当开明，主张儿子与她结婚，两人这才成婚。

从荥阳生的角度来说，这是一个败子回头的故事；从李娃的角度来说，则是做了错事的妓女改邪归正的故事。而且，在她跟荥阳生结婚以后，她对她的公婆很孝顺，这种孝顺甚至感动了上天。不过，荥阳生和其父在对待李娃的态度上，都是冲破了当时把婚姻和门第联系在一起的那种观念的。

这篇作品之吸引人的地方，在于情节的丰富与曲折。当荥阳生在李娃家

里把钱花完以后，李娃母女就设计把他骗走，自己再仓促搬迁，让荥阳生再也找不到她们。以后荥阳生就沦落为丧肆的挽郎，但当他在两家丧肆的挽歌比赛中受到热烈欢迎的时候，却被他父亲家里的仆役发现。仆役把他带到他父亲那儿，本以为荥阳生可以脱离苦难，想不到他父亲看儿子沦落成这个样子，竟要把他打死。幸而在他还没有死的时候，他的父亲就离他而去了。他又被丧肆中的人救活，但已被打得浑身创伤，手脚的关节也僵直了，只得依靠乞讨为生。在这种情况下，有一次偶然被李娃发现，李娃冲动地抱住了他。

与这些曲折的情节相应，作者的笔触也相当细腻，例如写挽歌比赛的那个场面：

> ……乃置层榻于南隅，有长髯者拥铎而进，翊卫数人。于是奋髯扬眉，扼腕顿颡而登，乃歌《白马》之词。恃其夙胜，顾眄左右，旁若无人。齐声赞扬之。自以为独步一时，不可得而屈也。有顷，东肆长于北隅上设连榻，有乌巾少年，左右五六人，秉翣而至，即生也。整衣服，俯仰甚徐，申喉发调，容若不胜，乃歌《薤露》之章，举声清越，响振林木，曲度未终，闻者歔欷掩泣。

由这种较为细致具体的描写所显现的曲折的情节，是这一作品受到读者欢迎的重要原因之一。

另一方面，作品在总体上并不与礼教相冲突，但是又对人的行为采取较为宽容的态度。当荥阳生在妓院里花尽自己所有资财的时候，作者并没有对他的违背传统观念的行为加以批判；李娃虽然与母亲设计骗走了荥阳生，但作者仍把李娃写成在本质上很善良可爱的人。就是对于荥阳生的父亲，作者也没有完全否定。他在毒打儿子的时候，显得很残忍、凶狠，但在后来他对李娃跟儿子之间的婚姻问题上，却又主动支持。在当时那种注意婚姻门第的社会里，要将妓女作为自己正式的儿媳妇，这是需要勇气和良心的。

在写男女之情的传奇中，沈亚之（约781—约832）的《湘中怨解》是别具一格的作品。亚之，字下贤，吴兴（今浙江湖州市）人。官终郢州掾。与李贺、杜牧等友善。有《沈下贤文集》。此篇约作于元和十三年（818）。故事如下：郑生邂逅一青年女子，遂同居。女号汜人，“能诵楚人《九歌》、《招魂》、《九辩》之书，亦常拟其调，赋为怨句，其词丽绝。”“居数岁……谓生曰：‘我湘中蛟宫之娣也，谪而从君。今岁满，无以久留君所，欲为诀耳。’即相持啼泣。生留之不能，竟去。”作品的结尾是：

> 后十余年，生……与家徒登岳阳楼，望鄂渚，张宴。乐酣，生愁吟曰：“情无垠兮荡洋洋，怀佳期兮属三湘。”声未终，有画舻浮漾而来。中为彩

楼，高百余尺，其上施帷帐……其中一人起舞，含嚬凄怨，形类汜人。舞而歌曰："泝青山兮江之隅，拖湘波兮裹绿裾。荷拳拳兮未舒，匪同归兮将焉如！"舞毕，敛袖，翔然凝望。楼中纵观方怡。须臾，风涛崩怒，遂迷所往。

故事简单而富于诗意，其迷离怅惘之情颇足感人，这实际上是一种对于个人无法掌握自己命运的感伤。沈亚之又有《异梦录》、《秦梦记》，也具有类似的情调。

这一时期的传奇，除了写男女之情的作品外，其探讨人生意义的作品也很值得重视。其代表作为沈既济的《枕中记》与李公佐的《南柯太守传》。

《枕中记》写：少年卢生在客店中遇见道人吕翁，谈笑甚欢。接着他们就讨论起人生怎么样才是"适"的问题：

> 久之，卢生顾其衣装敝亵，乃长叹息曰："大丈夫生世不谐，困如是乎！"翁曰："观子形体，无苦无恙，谈谐方适，而叹其困者，何也？"生曰："吾此苟生耳，何适之谓！"翁曰："此不谓适，而何谓适？"答曰："士之生世，当建功树名，出将入相，列鼎而食，选声而听，使族益昌而家益肥，然后可以言适乎！"

于是吕翁就给他一个枕头，说这枕头能够让他如愿。卢生就枕着它打起瞌睡来。在梦中他经历了种种荣华富贵，也两次受到贬谪的处分，差一点送命。在遭受灾厄的时候，他哭着对妻子说：自己生活原来也还过得去，何苦追求功名而弄到这种地步；如今想恢复原来的生活，也办不到了。但等灾厄一过，他仍照旧在荣华富贵的生活中打滚，一直活了八十几岁，临死之前，还上表给皇帝说："空负深恩，永辞圣代，无任感恋之至。"在上表的当天晚上，他就死了。但在死去同时，客店中的卢生也就从梦中醒来。在他开始打瞌睡时，客店的主人正在蒸黄粱，他一梦醒来，黄粱也还没有熟。于是，他觉悟了，拜谢吕翁说："夫宠辱之道，穷达之运，得丧之理，死生之情，尽知之矣。此先生所以窒吾欲也。敢不受教！"联系上文来看，他这里所说的"窒吾欲"，就是打消了"建功树名、出将入相"等等的渴求，也就是同意了吕翁的观点：他现在的这种生活才是"适"的生活，所谓"此而不适，而何为适"。在南朝宋刘义庆的《幽明录》里，有一条关于焦湖庙柏的记载，已经出现了一个人在梦中度过几十年的幸福生活的故事，但把这一类故事跟人生意义的问题相结合，却是此篇的创造。

对于这种"适"的生活的肯定，以及与此相联系的对于荣华富贵的鄙弃，在元代的散曲中得到了进一步的发展。也可以说，这是盛唐诗歌中以李白为代表的关于自由的某些观念的继续。

与《枕中记》相类似的，是李公佐的《南柯太守传》。公佐，字颛蒙，曾自称

陇西李公佐，但陇西是否是其出生地，已不可知。他曾考取进士，在大历间入仕，元和时曾任江西判官。所作传奇，除本篇外，尚有《谢小娥传》、《庐江冯媪传》、《古岳渎经》。《谢小娥传》叙谢小娥为其丈夫、父亲报仇，历尽艰苦，终得如愿，在传奇中也颇有名；但成就最高的则为《南柯太守传》。

此篇叙淳于棼梦入槐安国事。他在梦中被大槐安国国王招为驸马，任南柯太守，经历种种得意的事情。后来，公主去世，他也被免去了南柯太守的职务，居住国都。但又遭到国王的疑忌。于是国王要他暂回家中，三年后再见，派遣两个使者送他回家。他的梦就此醒来。下面是他梦醒后的凄凉之状：

> ……生遂发寤如初，见家之僮仆拥彗于庭，二客濯足于榻，斜日未隐于西垣，余樽尚湛于东牖。梦中倏忽若度一世矣。生感念嗟叹……

他回思梦中经历，寻根究底，终于发现了所谓大槐安国不过是蚁窟，国王就是蚁王。他"感南柯之浮虚，悟人生之倏忽，遂栖心道门，绝弃酒色"。三年以后，他就去世了。

此篇虽与《枕中记》一样地写梦中之事，但作者的思想却与沈既济不很一样，他在篇末叙述其写作动机说："……编录成传，以资好事，虽稽神语怪，事涉非经，而窃位著生，冀将为戒。后之君子，幸以南柯为偶然，无以名位骄于天壤间云。"所以，他写此篇，与其说是鄙弃富贵，倒不如说是鄙视富贵者。这种鄙弃富贵者的思想，其实也是对于封建秩序的某种离心的倾向，这在元代的散曲中有进一步的发挥。

《南柯太守传》的写作时间，较《枕中记》为晚，约在贞元十八年(802)或其后(因文中提到该年八月事)，其描写的细腻也远过《枕中记》。如叙淳于棼与公主成婚时，有许多女子来参加婚礼，和淳于棼言笑欢洽，其状如下：

> 有群女，或称华阳姑，或称青溪姑，或称上仙子，或称下仙子，若是者数辈，皆侍从数十，冠翠凤冠，衣金霞帔，彩碧金钿，目不可视。遨游戏乐，往来其门，争以淳于郎为戏弄。风态妖丽，言词巧艳，生莫能对。复有一女谓生曰："昨上巳日，吾从灵芝夫人过禅智寺，于天竺院观石延舞'婆罗门'。吾与诸女坐北牖石榻上。时君少年，亦解骑来看。君独强来亲洽，言调笑谑，吾与穷英妹结绛巾，挂于竹枝上。君独不忆念之乎？又七月十六日，吾于孝感寺侍上真子，听契玄法师讲《观音经》。吾于讲下舍金凤钗两只，上真子舍水犀合子一枚，时君亦讲筵中，于师处请钗合视之，赏叹再三，嗟异良久，顾余辈曰：'人之与物，皆非世间所有。'或问吾氏，或访吾里，吾亦不答。情意恋恋，瞩盼不舍。君岂不思念之乎？"生曰："中心藏之，何日忘之？"群女曰："不意今日与君为眷属。"

此等情事，对于传奇的主要内容来说，全是闲笔。跟下文的情节发展也毫无关系。但经这样的描绘，婚礼的风光旖旎就很生动地呈现出来。

这一时期的传奇中，涉及政治事件的，主要是陈鸿的《长恨歌传》。鸿曾任吏部员外郎。此篇作于元和元年（806），是与白居易的《长恨歌》相配合的作品。即把无法在诗歌里具体描写的事件用散文的形式作较具体的叙述，也补充了诗歌没有涉及的某些内容。例如《长恨歌》一开始即说："汉皇重色思倾国，御宇多年求不得。杨家有女初长成，养在深闺人未识。"好像杨贵妃是从她的父母家里直接选到玄宗宫中去的，但她原先实是玄宗儿子寿王的妻子。《长恨歌》对此加以回避，《长恨歌传》则隐约作了透露，说是有一次"内外命妇"随玄宗去清华宫时，玄宗"恍若有遇"，就命"高力士潜搜外宫，得弘农杨玄琰女于寿邸"。可见她原是寿王府中已婚的"命妇"，这就增加了对玄宗的批判内容。

不过，《长恨歌传》中的这种政治批判的内容，并不深刻。倒是写唐明皇与杨贵妃的爱情的部分反而较为细腻。例如，作品将近结束处，写方士为唐明皇找到了已经成仙的杨贵妃，她把"金钗钿合，各析其半"，让方士带回去给唐明皇。于是，方士要她说一件她与唐明皇两个人知道的事情，以便他回去时取信于唐明皇；否则，唐明皇会认为他带回去的金钗钿合是以不正当的手段得到的，那样他就会遭受重罚。下面就是杨贵妃对此作出的反应：

> 玉妃茫然退立，若有所思，徐而言曰："昔天宝十载，侍辇避暑于骊山宫。秋七月，牵牛织女相见之夕，秦人风俗，是夜张锦绣，陈饮食，树瓜华，焚香于庭，号为乞巧。宫掖间尤尚之。时夜殆半，休侍卫于东西厢，独侍上。上凭肩而立，因仰天感牛女事，密相誓心，愿世世为夫妇，言毕执手，各呜咽。此独君王知之耳。"因自悲曰："由此一念，又不得居此，复堕下界，且结后缘。或为天，或为人，决再相见，好合如旧。"因言太上皇亦不久人间，幸唯自安，无自苦耳。

这里所写的全是杨贵妃对唐明皇的满腔柔情。至此，作品就完全失去了政治批判的意义，而成为赞扬爱情的作品了。

这类具有政治性的作品，还有陈鸿的《开元升平源》、陈鸿祖的《东城老父传》。但情节都比较简单，描写也不生动，难以与传奇中的名篇并列。

总观以上三种类型的作品，唐传奇确以意想与文采取胜，且在中唐之作中已有突出表现。而在其根底里，实在于作家个体意识的滋长。正是由于这一点，才能尊重个体的甚或与当时社会规范不甚一致的感情、要求与对人生的思考，理解其从自身欲求出发的勇敢、冲动或在群体压力下的软弱、失误，同情或体会其喜怒哀乐；其想像才能因此而具有广大的空间；其对人的行为和感情的

描写才能随着想像的丰富和理解的深切而日益生动细腻。当然，这里还需要作家的高度技巧，但没有上述的这一切，技巧是起不了作用的。

晚唐的传奇

晚唐的传奇，与中唐相较，传奇集增加很多，单篇的名作却已绝迹。

将传奇及短篇的志怪之作汇为一集，唐代中期已经出现，如戴孚《广异记》、薛用弱《集异记》之属。但书中作品的质量，均远不及上述名篇。至唐代后期，传奇志怪集不仅数量大增，且其中颇有值得重视的作品，如牛僧孺《玄怪录》、李复言《续玄怪录》、裴铏《传奇》、袁郊《甘泽谣》、皇甫枚《三水小牍》等。今择其中作品之尤著者简介于后。

传奇集之最值得重视的是裴铏的《传奇》。《全唐文》卷八五〇收裴铏文一篇，其小传云："铏咸通中为静海军节度高骈掌书记，加侍御史、内供奉，后官成都节度使副使，加御史大夫。"另据《唐诗纪事》卷六十七，其官成都节度副使为乾符五年(878)事。所撰《传奇》原为三卷，宋代曾析为六卷；明代已佚，存一卷。现代的通行本均经后人辑补，以周楞伽辑补本《传奇》(上海古籍出版社1980年版)所辑较多，共三十一篇；然犹有可补者(见李剑国《唐五代志怪传奇叙录》卷三《传奇》条)。

书中最有影响的，为《昆仑奴》、《聂隐娘》；后世的武侠小说，实以此为滥觞。两篇中尤以《昆仑奴》为胜。

此篇写昆仑奴磨勒帮助崔生成就婚姻事。崔生于勋臣一品家见到一个"衣红绡"的妓者，临别时"妓立三指，又反三掌者，然后指胸前小镜子云：'记取'"。崔生归后，思忆甚苦。家中昆仑奴磨勒助其解明红绡妓的隐语——那是说她住在第三院中，约他于十五月明之夜前去相会。他并冲破一品宅中的森严警卫，将崔生负入与她会面，又将她与其"囊橐妆奁"一起负回崔生院中，使之成婚。后被一品发觉，发兵围崔生院，而终被磨勒逸去。作品于磨勒的气概，多所颂美；对崔生的鄙陋畏葸，则颇致讥讽：

> ……(生)返学院，神迷意夺，语减容沮，怳然凝思，日不暇食。……时家中有昆仑奴磨勒，顾瞻郎君曰："心中有何事，如此抱恨不已？何不报老奴？"生曰："汝辈何知，而问我襟怀间事？"磨勒曰："但言，当为郎君解释。远近必能成之。"生骇其言异，遂具告知。磨勒曰："此小事耳，何不早言之，而自苦耶？"生又白其隐语。勒曰："有何难会？……"

写崔生的自命高贵和磨勒的英雄声口，皆生动有致。至作品结尾处，此种差别

尤为明显：

> 姬隐崔生家二载，因花时驾小车而游曲江，为一品家人潜志认，遂白一品。一品异之，召崔生而诘之事。惧而不敢隐，遂细言端由："皆因奴磨勒负荷而去。"一品……命甲士五十人，严持兵仗，围崔生院，使擒磨勒。磨勒遂持匕首飞出高垣，瞥若翅翎，疾同鹰隼，攒矢如雨，莫能中之。顷刻之间，不知所向。然崔家大惊愕。后一品悔惧，每夕多以家童持剑戟自卫。如此周岁方止。

崔生起先不可一世，对磨勒叱以"汝辈何知"；及至身受磨勒厚恩，一遇危难，就毫不犹豫地将磨勒出卖，把责任全都推在他头上。相比之下，磨勒视一品及其甲士利矢为无物，反而令一品夜不安枕，更显出崔生的龌龊。这种通过相互映照来写人物的手法，体现了传奇在人物描写上的进展。

唐传奇写侠士助人成就婚姻者，前有许尧佐《柳氏传》中的许俊，帮助韩翊从蕃将沙吒利处夺回柳氏；又有与裴铏基本同时的薛调《无双传》中的古押衙，帮助王仙客从宫中救出其未婚妻无双。许俊虽被写得勇伟壮烈，但不是作品的主人公。古押衙为救无双而牺牲自己的生命，固有古代侠士之风，而将知道此事者一并杀死以免泄漏，"冤死者十余人"，又何其残忍！且全篇仍以王仙客为主。以侠士为主角，既能写出其勇烈和胆略，又具扑朔迷离之致者，实仅《昆仑奴》一篇。——以磨勒这样的英雄，为何竟在崔生家中为奴？作者于此始终不作一点交代。

以侠士为主角的作品，在《传奇》中还有《聂隐娘》，但其重点不在写侠士的气概与风采，而在故事的奇诡。隐娘幼年遇一尼姑，得授剑术。其父为魏博大将。魏博节度使知隐娘有异术，遂署其夫为吏。既而命隐娘夫妇往刺陈许节度使刘昌裔，隐娘反而帮助昌裔杀死了魏博派去的另一刺客精精儿，并使昌裔躲过了空空儿的狙击。这是全篇的高潮所在，今节引于后：

> ……(隐娘)却返曰："……后夜必使精精儿来杀某及贼仆射之首。……"……是夜明烛，半宵之后，果有二幡子，一红一白，飘飘然如相击于床四隅。良久，见一人望空而踣，身首异处。隐娘亦出曰："精精儿已毙。"拽出于堂之下，以药化为水，毛发不存矣。隐娘曰："后夜当使妙手空空儿继至。……此即系仆射之福耳。但以于阗玉周其颈，拥以衾，隐娘当化为蠛蠓，潜入仆射肠中听伺，其余无逃避处。"刘如言。至三更，瞑目未熟。果闻项上铿然，声甚厉。隐娘自刘口中跃出，贺曰："仆射无患矣。……"

这是全篇的最奇幻处，对后世影响甚大。钱锺书先生《管锥编》已经指出：隐

娘化为蠛蠓而入昌裔腹中，当出于《中阿含经》的“魔王化作细形，入大目犍连腹中”，后来《西游记》的孙悟空化为蟭蟟虫而入铁扇公主之腹，也与此有关。至于“一红一白”的“二幡子”相击，乃后世剑侠小说中以飞剑相斗的先声；化尸药更为今日的武侠小说所常用，唯金庸《鹿鼎记》中的韦小宝以化尸药化去活人的血肉，足征其制药技术已大有改进了。

《传奇》中另有一篇写侠士的《虬髯客传》，对后世的影响并不在《昆仑奴》、《聂隐娘》之下，但却长期被误认为杜光庭或张说之作。近年李剑国教授始据宋人《绀珠集》等书，考定其出于裴铏《传奇》①。此篇叙隋末大臣杨素宅中红拂妓与李靖私奔，道遇虬髯客，结为兄妹，虬髯客因李靖而得见李世民，知其为“真天子”，遂以所有资财尽赠李靖夫妇，自己与妻子乘马而去。其不欲居于人下的豪壮之气，跃然纸上。较之李白的犹欲从天子以建功业，然后辞爵而去，又是另一种气象了。

> 四人（指虬髯客夫妇与李靖、红拂。——引者）对馔讫，陈女乐二十人，列奏于前，若从天降，非人间之曲。食毕，行酒。家人自堂东舁出二十床，各以锦绣帕覆之。既陈，尽去其帕，乃文簿钥匙耳。虬髯曰：“此尽宝货泉贝之数。吾之所有，悉以充赠。何者？欲以此世界求事，当或龙战三二十载，建少功业。今既有主，住亦何为？太原李氏，真英主也。……持余之赠，以佐真主，赞功业也，勉之哉！此后十年，当东南数千里外有异事，是吾得事之秋也。一妹与李郎可沥酒东南相贺。”因命家童列拜，曰：“李郎一妹，是汝主也！”言讫，与其妻从一奴，乘马而去。数步，遂不复见。

裴铏《传奇》中还有一篇很值得注意的，是《孙恪》。篇中叙孙恪遇一姓袁的青年女子，甚美而富，遂结为夫妇；婚后十余年，彼此相得，已育有两子；而女实猿精，最终仍化为猿猴而去。

当孙恪第一次与袁女相见时，是在洛阳宅第之中，“女摘庭中之萱草，凝思久立，遂吟诗，曰：‘彼见是忘忧，此看同腐草。青山与白云，方展我怀抱。’吟讽惨容。”结尾是：

> 后恪之长安，谒旧友人王相国缙，遂荐于南康张万顷大夫，为经略判官，挈家而往。袁氏每遇青松高山，凝睇久之，若有不快意。到端州，袁氏曰：“去此半程，江壖有峡山寺，我家旧有门徒僧惠幽居于此寺。别来数十年，僧行夏腊极高，能别形骸，善出尘垢。倘经彼设食，颇益南行之

---

① 见李剑国《唐五代志怪传奇叙录》（南开大学出版社 1993 年版）中“虬须客传”及“传奇”条。按，《虬髯客传》一题《虬须客传》。

> 福。"……及抵寺，袁氏欣然易服理妆，携二子诣老僧院，若熟其径者。……及斋罢，有野猿数十，连臂下于高松，而食于生台上；后悲笑扪萝而跃，袁氏恻然。俄命笔题僧壁曰："刚被恩情役此心，无端变化几湮沉。不如逐伴归山去，长笑一声烟雾深。"乃掷笔于地，抚二子咽泣数声，语恪曰："好住！好住！吾当永诀矣。"遂裂衣化为老猿，追笑者跃树而去。将抵深山，而复返视。……僧方悟："此猿是贫道为沙弥时所养。开元中，有天使高力士经过此，怜其慧黠，以束帛而易之。……及安史之乱，即不知所之……"

此篇所写，实为本性之不可压抑。袁女虽处富贵，然仍时时怀念适合其本性的"青山白云"的生活，为之"吟讽惨容"；后虽获得了爱情与子女，但仍是"每遇青松高山"，即凝睇不快；最终抛夫撇子，返归本来。这种对于本性的尊重，也正是魏晋以来文学中的个体意识日益发扬的成果，与虬髯客的不愿臣事"真天子"有相通之处。

除裴铏《传奇》以外，如《玄怪录》的《乌将军娶妇》、《杜子春》，《续玄怪录》的《定婚店》、《张老》、《薛伟》，《甘泽谣》的《圆观》、《红线》，《三水小牍》的《步飞烟》等，对后世的小说、戏曲都很有影响。其中《乌将军娶妇》记乡人集资为妖神乌将军娶妇，有一女子的父母贪图钱财，将己女出卖，幸而为郭元振所救，其女于次日责备父母说："多幸为人，托质血属，闺闱未出，固无可杀之罪。今日贪钱五百万，以嫁妖兽，忍锁而去。岂人所宜？若非郭公之仁勇，宁有今日。是妾死于父母，而生于郭公也，请从郭公。不复以旧乡为念矣。"这不仅是对父母的反抗，也是对孝道的否定。《三水小牍》的《步飞烟》，写武公业之妾步飞烟因不满公业而与赵象相爱，事发，飞烟为庇护赵象，"声动色颤，而不以实告。公业愈怒，缚之大柱，鞭楚血流。（飞烟）但云：'生得相亲，死亦何恨！'深夜，公业怠而假寐。飞烟呼其所爱女仆曰：'与我一杯水。'水至，饮尽而绝。"其对爱情的执着与坚贞，宁死不屈的悲壮，与《乌将军娶妇》中的少女，《孙恪》中的袁女，虽表现迥异，而尊重自我则一。

第三章　晚唐诗歌的演进与诗文分化的缓解

文学史上的中唐和晚唐的区分，既与唐的政治形势有关，又与文学发展本身的特色相联系。从政治形势说，当然是指唐王朝进一步走向衰落，就文学本身的发展说，则是所谓“盛唐气象”的进一步失落。假如说中唐时期还有杜甫的沉郁、韩愈的雄奇等风格可与盛唐相通，那么，到了晚唐时代，这些都已经看不到了。作为诗歌的主要特色的是抑郁、感伤、哀愁、痛苦，连愤怒也似乎减少了。但抒写诗人自身由男女爱恋所生发的感情的诗篇却取得了长足的进展，并在文学史上具有重要地位。杜牧、李商隐的有关诗篇固然璀璨夺目，至韩偓又将它推进到了一个新的阶段，成为唐诗向五代词演化的中介。在表现由黑暗现实所引发的痛苦以及沉潜的愤慨上，以韦庄为代表也有了新的开拓。

就诗歌的艺术特色而言，一方面以杜牧、李商隐为代表的诗人，在情绪的表现上作了新的探索。尤其是李商隐，在他的《锦瑟》等不朽诗篇中，已经不是明白地传达其感情的内容，而是把他的由某些感情内容所形成的情绪集中而鲜明地传达给读者，从而为诗歌的感染作用的发挥开辟了一条新的道路。另一方面，以韩偓为代表的诗人则致力于诗歌描写的细腻化，并取得了成功，为五代词提供了有益的借鉴。至于韦庄的长篇叙事诗《秦妇吟》，也体现了我国叙事诗的新的成就。

大致说来，所谓“晚唐”，始于唐文宗时期，讫于唐的灭亡，共约八十年(827—907)。其中约可分为两个阶段，从晚唐开始到九世纪的六十年代初为前一阶段，然后就进入后一个阶段。杜牧、李商隐与韦庄、韩偓分别代表了这两个阶段的诗歌的进展。后一阶段还出现一些根据儒家文学观来批评时政的诗，在宋诗中可以看到它们的后继者。此外，司空图的诗论也是在这后一阶段产生的。

在晚唐诗歌领域中，与新乐府运动相通的倾向虽还存在，但总体上处于颓势。在文的方面，晚唐虽无重大的进展，但古文运动的影响却也衰退了。所

以，从中唐开始的诗文分化，在晚唐得到了缓解。

第一节 杜牧与许浑、张祜

杜牧（803—852），字牧之，京兆万年（今陕西西安）人。大和二年（828）登进士第，授弘文馆校书郎，试左武卫兵曹参军。曾入沈传师江西观察使、宣歙观察使和牛僧孺淮南节度使幕。历黄、池、睦、湖等州刺史，仕至中书舍人。有《樊川文集》。

杜牧生活的晚唐时代，是唐王朝更趋衰败的时期，其间宦官把持政局，藩镇拥兵自固，加上激烈不休的党争，使王朝重新振兴的希望已变得越来越渺茫。另一方面，自中唐开始的在士人乃至统治阶层中的注重个人感情和欲望的倾向在晚唐进一步发展，对生活的放荡和男女情爱采取进一步宽容的态度。从个人的经历来说，杜牧虽没有像刘禹锡、柳宗元那样很坎坷的仕途遭遇，但长期处于幕府下僚，使他尝够了受压抑的滋味；而在大城市扬州（淮南节度使所在地）等地的长期生活以及上述的较宽容的气氛里，他身上又形成了某种浪子的色彩。这一切都直接对他的文学创作发生影响，所以，杜牧的诗多表现处于衰世之际的由这种特殊个人遭遇所引发的复杂的心理感受。以创作风格而言，体现着中唐以来侧重个体情思的主导倾向，所不同的只是作品基调显得更为悲凉伤感，对个人生活和感情的表述也更为大胆。

在杜牧诗中，这种悲凄的情怀往往表现为对世事艰难、人生无常的伤感哀叹，并交织着种种迷惘、失落的情绪，“今对晴峰无十里，世缘多累暗生悲”（《望少华三首》之一），“空悲浮世云无定，多感流年水不还”（《将赴京留赠僧院》）。而在他作于睦州刺史任上的一首题为《初冬夜饮》诗中，这种感叹表现得更为沉重：“淮阳多病偶求欢，客袖侵霜与烛盘。砌下梨花一堆雪，明年谁此凭栏干？”“淮阳”原指西汉由于耿介直言而受朝廷排挤的汲黯，杜牧用此自况是为了表达其流落不偶的喟叹，而诗的后两句以纷纷夜雪作映衬，更流露出归宿茫然、流转无常的悲哀。

当种种人生失意向杜牧袭来而令他深感无奈时，诗人曾企图以精神放旷来寻求超脱，如他的《九日齐山登高》：

> 江涵秋影雁初飞，与客携壶上翠微。尘世难逢开口笑，菊花须插满头归。但将酩酊酬佳节，不用登临恨落晖。古往今来只如此，牛山何必独沾衣！

这是一首自我抚慰的诗，但却充满了苦涩。他要尽量欢笑，排除悲哀；因为欢笑在生活中本就“难逢”，而悲哀本就笼罩着“古往今来”的一切，自己又何必独独为之“沾衣”？但既然如此，欢笑又哪里可得，悲哀也何从解脱。以此而求旷达，旷达最多只是包裹着痛苦的糖衣，有时甚至会成为增强痛苦浓度的调味品。这也就难怪他在另一首诗《寓题》中要说“假如三万六千日，半是悲哀半是愁”了。

从杜牧的作品来看，最能强烈地抒发这种个人伤情哀感的还要数其怀古咏史一类的诗篇。杜牧的祖父是唐朝名相杜佑，博通古今，曾撰有著名的典章制度史《通典》。史学世家遗风的熏陶，使得杜牧有时在诗中习惯从历史的角度省思现实问题与个人命运，表达主观感受，有时并因而体现出一种深邃的历史感。像《过华清宫》、《润州二首》、《江南春》、《题宣州开元寺水阁，阁下宛溪，夹溪居人》、《登乐游原》、《泊秦淮》、《赤壁》等都属于这一类。它们在怀古中透出伤今情绪，将历史遗事与现实人生交织为一体，通过盛衰兴亡的感慨，默默体味世事人生带来的悲凉，如《题宣州开元寺水阁，阁下宛溪，夹溪居人》：

> 六朝文物草连空，天淡云闲今古同。鸟去鸟来山色里，人歌人哭水声中。深秋帘幕千家雨，落日楼台一笛风。惆怅无因见范蠡，参差烟树五湖东。

随着岁月无情地流逝，昔日的文化名胜早已变为连天的衰草，只有青空闲云、山色水声还和以前一样；诗人去时正值秋雨连绵，而当斜阳映照楼台之际，他又听到了随风传来的孤凄的笛声。五湖之东的烟树还隐约可见，而兴越灭吴、最终归隐五湖的范蠡却已影踪无存，留给诗人的只有一腔的惆怅。在《登乐游原》中杜牧也写道：

> 长空淡淡孤鸟没，万古销沉向此中。看取汉家何事业，五陵无树起秋风。

今古归于同一，一切的一切都最终在时间的长河中消失，犹如鸟儿飞没在浩瀚的天空中。应该说，上面这些怀古诗流露出来的情调是十分伤感的。这里既有对往日繁盛时代的怀恋，更有对衰世不可挽回的无奈；既有个人希望的残影，更有希望不断被现实粉碎而留下的失落。时世的衰败与个人失志的感受已完全融入于历史的观照之中。

出于抒写个人悲凄襟怀的需要，杜牧的诗在抒情风格上往往表现出重视意象选取以凸现自我感受的特征。在这一点上，它承接了中唐以来的意象营构上偏于主观的创作倾向，只是在诗歌的表现情绪方面较中唐有所发展，而且与中唐诗人作品相比，杜牧诗中择取的意象在更多情况下散溢出荒寂、衰败的

气息，如“日暮东风怨啼鸟，落花犹似坠楼人”（《金谷园》），“青山隐隐水迢迢，秋尽江南草木凋”（《寄扬州韩绰判官》），“仙掌月明孤影过，长门灯暗数声来”（《早雁》）。伴随着这些意象的出现，诗人在语言运用上也似乎别有一番苦心。假如说“死”、“泣”、“血”、“哭”、“鬼”一类字眼为李贺所爱用，那么，体现荒衰意味的“落”、“暗”、“残”等字眼在杜牧诗所刻画的景象中也多次出现，除上引诗句外，又如“花径落成堆”（《题茶山》），“一树梨花落晚风”（《鹭鸶》），“斜辉更落西山影”（《怀钟陵旧游四首》之四），“一叶暗辞林”（《秋梦》），“雨暗残灯棋散后”（《齐安郡晚秋》），“月过楼西桂烛残”（《瑶瑟》），“映山帆满碧霞残”（《贺崔大夫崔正字》）。这一些无疑渗透着诗人面对衰颓时世与残缺人生而生发的强烈的情绪，成为他悲凉抑郁心境的某种外现，在诗中有着特殊的艺术效果。

但另一方面，在杜牧诗歌中也存在着写其放荡生活和由此导致的感情的作品，例如：

> 落魄江湖载酒行，楚腰纤细掌中轻。十年一觉扬州梦，赢得青楼薄幸名。（《遣怀》）
>
> 娉娉袅袅十三余，豆蔻梢头二月初。春风十里扬州路，卷上珠帘总不如。（《赠别二首》之一）

前一首直写其放荡的生活，颇为浅露。后一首赞美一个年少的妓女，也嫌轻佻。其值得注意的是大胆：敢于直接承认自己为青楼薄幸，敢于以这样的笔调来赞美妓女。这不仅需要个人的勇气，也需要社会的允许。此类诗篇与李商隐的爱情诗都出现在晚唐，也正意味着晚唐诗风的转变。

而且，当个人的勇敢与真挚的感情结合在一起时，就会写出动人的诗：

> 多情却似总无情，唯觉樽前笑不成。蜡烛有心还惜别，替人垂泪到天明。（《赠别二首》之二）

这首诗也是赠妓女的。杜牧曾较长期地生活在扬州，这时却要离开了；今后是否还能再来，谁都难以预料。所以，这一次也许就是永别。处此情境，没有什么话可以相互安慰，但也不愿再增加对方心头的负担；那么，还是把离别的悲哀埋在心底，忍住那将要流下的眼泪罢！这就是所谓的“多情却似总无情”，也就是要“蜡烛”“替人垂泪”的背景。全诗感情深切动人；但如缺乏勇气，当然不敢把这种感情写入诗中。

这一时期与杜牧诗风存在某些接近之处的诗人是许浑。

许浑（生卒年不详），字用晦，丹阳（今属江苏）人。大和六年(832)登进士第，曾任当涂、太平两县令，以病免。起润州司马，任监察御史。后出为睦州、

郢州刺史。有《丁卯集》。

许浑的诗历来褒贬不一，赞誉的称其"字字清新句句奇"（韦庄《题许浑诗卷》），贬斥的说其"意多牵合，声韵急促，而调反卑下矣"（许学夷《诗源辩体》卷十七）。他现存的诗无一古体，全为近体，五、七律居多，而这些近体诗中，怀古之作尤具特色。

与杜牧的不少怀古诗一样，他的这些作品多包含强烈的伤古悼今的情怀，于咏史怀古中寄托对现实人生的种种感慨。寓意深沉，感情色彩浓厚。如《金陵怀古》、《姑苏怀古》、《凌歊台》、《骊山》、《咸阳城东楼》、《登洛阳故城》等篇即是代表。现举两例：

玉树歌残王气终，景阳兵合戍楼空。松楸远近千官冢，禾黍高低六代宫。石燕拂云晴亦雨，江豚吹浪夜还风。英雄一去豪华尽，唯有青山似洛中。（《金陵怀古》）

禾黍离离半野蒿，昔人城此岂知劳。水声东去市朝变，山势北来宫殿高。鸦噪暮云归古堞，雁迷寒雨下空壕。可怜缑岭登仙子，犹自吹笙醉碧桃。（《登洛阳故城）》）

两首诗所怀对象不同，但基调却是一样的，荒芜的陈迹与依旧的山川景象融合在一起，形成变与不变、短暂与永恒的强烈对比，增加了诗歌感情表现的力度，也使诗的意境更显苍凉萧飒。更重要的是，在诗人的对历史兴废、人世沧桑的喟叹声中，隐约流露出他对现实人生的某种抑郁与寂灭感。他的其他的怀古诗也往往采取这一类今昔对比的手法，如《咸阳城东楼》的"鸟下绿芜秦苑夕，蝉鸣黄叶汉宫秋"等。

他对现实人生的抑郁与寂灭感在其他类型的诗里也有表现，那往往是与他关注自身生存境况的着眼点缠结在一起的，因而他的作品常有杜牧诗中出现过的那种在世事人生中透视个人命运的意味，如在其《秋霁潼关驿亭》诗中就有明显的表露：

霁色明高巘，关河独望遥。残云归太华，疏雨过中条。鸟散绿萝静，蝉鸣红树凋。何言此时节，去去任蓬飘。

驿亭的暂憩，似乎并未给奔波的诗人带来多少轻松与宁静。那着意刻画的秋景透出几分荒旷、静寂与残落之感，不难从中看出其所寓含的沉闷失落的心情。结句"去去任蓬飘"，则是在以景传情基础上所作的点睛之笔，为的是明晰突出作者情感的强烈。在诗人看来，他所处的现实世界显得迷惘，令人难以从中找到自己的生活坐标；自身犹如飘飞的蓬草，流转不定，无所依凭，所以倍添感慨。

总的来说，许浑诗称得上清新，但其缺点是意象易于重复。如《金陵怀古》既言“禾黍高低六代宫”，《登洛阳故城》又说“禾黍离离半野蒿”；若孤立地看其中的一首，确写得不坏；若两首合在一起，就使人觉得他的语汇贫乏了一些。是以胡仔《苕溪渔隐丛话》卷二十四引《桐江诗话》说：

许浑集中佳句甚多，然多用水字，故国初士人云“许浑千首湿”是也。谓如洛中怀古诗云：“水声东去市朝变，山势北来宫殿高。”若其他诗无水字，则此句当无愧于作者。

不过，张为作《诗人主客图》，还是把这两句作为佳句列进去的。

杜牧和许浑的友人张祜，当时也以诗著名。祜字承吉，一生未仕，故又号张处士。有《张承吉文集》。集中有不少与杜牧唱和之作，如《和池州杜员外题九峰楼》之属。尤以作宫词见长，《赠内人》、《长门怨》皆是其代表作，都能写出宫女的寂寞和幽怨，体现出对她们的同情。

禁门宫树月痕过，媚眼惟看宿鹭窠。斜拔玉钗灯影畔，剔开红焰救飞蛾。(《赠内人》)

日映宫墙柳色寒，笙歌遥指碧云端。珠铅滴尽无心语，强把花枝冷笑看。(《长门怨》)

其《宫词二首》之一传诵尤广：

故国三千里，深宫二十年。一声《何满子》，双泪落君前。

但对此诗的命意所在，似多误解。这一首倒不是写一般的宫女幽怨，而牵涉到唐代的政治斗争。张祜所作《孟才人叹》的《序》说：

武宗皇帝疾笃，迁便殿。孟才人，以歌笙获宠者，密侍其右。上目之曰：“吾当不讳，尔何为哉！”指笙囊泣曰：“请以此就缢。”上悯然。复曰：“妾尝艺歌，愿对上歌一曲，以泄其愤。”上以恳许之。乃歌一声《何满子》，气亟立殒。上令医候之。曰：“脉尚温而肠已绝。”及上崩，将徙其柩，举之愈重。议者曰：“非俟才人乎?”爰命其榇，榇及至，乃举。嗟夫，才人以诚死，上以诚明，虽古之义激，无以过也。

唐武宗即位以前，政权已为宦官把持；武宗就是宦官所拥立的。但武宗即位后用李德裕为相，渐削宦官之权。不久武宗病重，宦官拥唐宪宗之子怡(后更名忱)为皇太叔，准备推翻武宗已推行的措施；武宗当时已毫无实权。孟才人所说的“泄其愤”，是发泄对宦官等的愤慨。但因激动过甚，是以“乃歌一声《何满子》”后就“气亟立殒”。这也就是《孟才人叹》所说的“却为一声何满子，下泉须

吊旧才人”。因而《宫词二首》之一的“一声《何满子》，双泪落君前”，也即就此而言。

张祜的写景诗也很有特色，最有名的为《题金陵渡》：

金陵津渡小山楼，一宿行人自可愁。潮落夜江斜月里，两三星火是瓜洲。

其末一句的“两三星火”，使寂寞的行人增添了若干温馨，也使凄清的夜色有了一点暖意。此诗为广大读者所喜爱，实非偶然。

他另有一首《平原路上题邮亭残花》，其首两句云：“云晦山横日欲斜，邮亭下马对残花。”斜日残花，颇有凄凉之意，不免使人想起李商隐的“更持红烛赏残花”（《花下醉》）；晚唐诗人对残花的兴趣似乎超过前人。

第二节 李商隐与温庭筠

李商隐（813—858），字义山，号玉谿生，怀州河内（今河南沁阳）人。开成二年（837）举进士，授秘书省校书郎，调补弘农尉。又入京应礼部试，授秘书省正字。后曾入桂管观察使郑亚、武宁军节度使卢弘正幕下。河南尹柳仲郢任东川、剑南节度使，聘为判官，加检校工部郎中。最后客死在荥阳。有《李义山诗集》。

李商隐生平遭际并不如意，当时正值牛李党争，他曾卷入朋党倾轧的漩涡，政治上受到排挤，困厄落魄。而在个人生活上，李商隐也历尽波折。他的妻子为当时泾原节度使王茂元的女儿，夫妇感情很好，但妻子却在他三十九岁那年过早地去世。他另外可能还有一些由于男女情爱而导致的精神创伤。

李商隐的诗在晚唐诗坛可称得上是独树一帜，有人甚至认为，“于李、杜、韩后，能别开生路、自成一家者，惟李义山一人”（吴乔《围炉诗话》卷三）。这主要是由他的文学思想所决定的。在《献相国京兆公启》中他曾说：“人禀五行之秀，备七情之动，必有咏叹以通性灵。故阴惨阳舒，其途不一，安乐哀思，厥源数千。”这就意味着诗歌是抒发性灵、宣泄情感的产物。所以，在中唐以来诗歌创作尤重作家个人情思表现的基础上，李商隐的诗更加强了对自身内心世界深入全面的开掘，注重丰富深邃的心理体验与情绪传递。同时，晚唐时期特殊的时代氛围，政治生活与个人生活上的失落感，及其不能完全消融于环境中的个性，铸成了李商隐“一生襟抱未曾开”（崔珏《哭李商隐》）的忧郁气质，也使他

的诗歌带上浓重的感伤情调。这种具有感伤色彩的心灵化乃至情绪化的特点，使李商隐的诗开创了晚唐诗歌创作的新境界。

抒写内心深处对人生种种哀痛的体验，成为李商隐诗歌一个基本的主题。这一主题通过种种富于独创性的艺术手段，形成一种前所未有的美感。

对个人身世的感伤是其基本主题中的一个主要方面。这类诗多流露出作者抑郁而真挚的深衷，如他作于荥阳的《夕阳楼》诗：

> 花明柳暗绕天愁，上尽重城更上楼。欲问孤鸿向何处，不知身世自悠悠。

诗题下有作者自注："（夕阳楼）在荥阳。是所知今遂宁萧侍郎牧荥阳日作矣。""萧侍郎"指当时被贬为遂州司马的刑部侍郎萧澣。诗人在夕阳楼上登高望远，触景生情，见孤鸿独征，不由得引发起对只身远贬他乡的友人的深切怀念。然而思情未了，一股自伤之情又涌入胸中。友人的遭际固然是不幸的，但自己的境遇不也同样是沉沦困顿的吗？这样的悠悠身世，正可谓自顾不暇。从"欲问"到"不知"的语气回折，可以感受到作者的这种心理变化，其中渗透着浓烈的伤悼情绪。

值得注意的是，在李商隐诗中，这种自伤身世的心境，不少情形下是通过特殊的意象择取与缀合的方式来凸现的。在诗人笔下，一些含有衰残、凄凉情味的意象常为他所喜用，如"回头问残照，残照更空虚"（《槿花》），"夕阳无限好，只是近黄昏"（《乐游原》），"如何肯到清秋日，已带斜阳又带蝉"（《柳》），"秋阴不散霜飞晚，留得枯荷听雨声"（《宿骆氏亭寄怀崔雍崔衮》）。这些富有感情色彩的景物，无不寄寓着诗人"况我沦贱艰虞多"（《安平公诗》）的身世悲慨。他的有名的《花下醉》一诗在这方面更有代表性：

> 寻芳不觉醉流霞，倚树沉眠日已斜。客散酒醒深夜后，更持红烛赏残花。

诗中出现的斜日与残花的意象十分触目，"日已斜"已浸透着一种迟暮感，而"残花"则使迟暮又进为没落，所谓持烛赏玩，暗示自己与残花的同命相惜。总之，生命的美好时期已经逝去，现在无人可以倾诉，无从获取慰藉，只有深夜的残花，还能多少使他领略到一点已经消逝的美，激发起自怜自惜的情绪。这里可以看出诗人内心所蕴积的是多么凄怆的身世沦落感。

除感伤身世外，李商隐也有不少诗展现了诗人内心更为丰富复杂的人生体验，它们既同个人的遭际有一定的联系，又不限于具体的身世境遇，而是较为广阔意义上的个体心灵对沉重人生的内向观照。就其表现特征来说，这些作品往往更注重于内心体验基础上的情绪传达，而不是反映具体的感情内容。

他的一些情思较为隐晦的无题诗以及与无题诗风格相似的作品对此体现得尤为明显。举《无题》为例：

相见时难别亦难，东风无力百花残。春蚕到死丝方尽，蜡炬成灰泪始干。晓镜但愁云鬓改，夜吟应觉月光寒。蓬山此去无多路，青鸟殷勤为探看。

诗所描写的似乎是对一位女性的思念。但所思对象确切的身份是什么，诗中并未透露，因而也无法了解思情的实际内容，然而所折射出的情绪则是可以体味到的。那东风无力百花凋谢的景象已映衬出离别的愁苦，而春蚕丝尽蜡炬泪干的画面又传递出内心的黯淡失望，至于蓬山非遥而仙凡阻隔，只能寄希望于青鸟传书的局面，更增加了一种会合无缘的无尽的悲哀。它仿佛喻示着人世间充满种种的缺陷，生命美好的愿望总是被击破而难以实现，留下的只有无法消释的心灵忧伤。

这种情绪化有时在李商隐诗中达到了扑朔迷离的程度，所谓"辞难事隐"（辛文房《唐才子传》卷七）。但那不但不影响读者的欣赏，反而使其具有一种朦胧的美。最突出的是《锦瑟》：

锦瑟无端五十弦，一弦一柱思华年。庄生晓梦迷蝴蝶，望帝春心托杜鹃。沧海月明珠有泪，蓝田日暖玉生烟。此情可待成追忆，只是当时已惘然。

从诗的首尾两联中，可以依稀体味出作者是在追思华年，为那美丽、凄凉的往事而无限感伤。而整首诗的意境显然给人以飘忽幽邃之感。尤其中间四句用典，朦胧的意味更浓。但又使人深深感受到：往昔的事和人如像"晓梦"似地迷离短暂，"蝴蝶"似地优美翩跹；"春心"那样热烈眷恋，"望帝"那样忧伤痛苦；清纯凄凉犹如海上明月、月下泪珠；最后却又如玉上青烟，冉冉消融在暖日之中。这都使人有回肠荡气之感。

李商隐诗的这种朦胧美的形成，一方面固然是作者故意将感情的具体内涵隐藏起来，但更重要的是由于典故的创造性运用与结构布置的特殊性。

就用典而言，李商隐不但在诗中融入大量的典故，而且常常对它们赋予新的解释，甚至增入其原来所没有的内容，并将相互没有关系的典故根据自己的需要置于一体，从而传达一种内心的感受。以上引《锦瑟》一诗为例，其中间四句所用的四个典故，"庄生"句用了《庄子·齐物论》中庄周梦见自身化蝶之典，但《庄子》原意是在说明"梦"与"觉"（梦中的景象与醒后的景象）并无截然的界限，且根本没有说那是黎明时分所做的梦，李商隐却舍弃"梦"与"觉"难分的原意，从而突出了梦境之美，并称它为"晓梦"，进一步强调其短暂、恍惚，同时改

“化”为“迷”,使其内涵更为扩大①。“望帝”句用的是《华阳国志》中周末蜀国君主杜宇死后魂化为杜鹃鸟、暮春悲啼而至于口中出血的典故,但据原典,只能说望帝将自己的心事寄托于暮春啼血的杜鹃,这心事本非“春心”,经诗人如此一改,遂变凄厉为缠绵。“沧海”句用的是《博物志》中海里鲛人哭泣时泪流成珠的典故,但原典并未言及月亮,诗人增入“月明”,使大海与珍珠都蒙上一层柔和的清辉,又将鲛人泪化珍珠改为珍珠上有泪痕,更有凄凉的意味。“蓝田”句所用典故不知其出处,中唐诗人戴叔伦曾将“蓝田日暖,良玉生烟”比喻“可望而不可置于眉睫之前”的诗景(司空图《与极浦书》引戴氏语),但从以上三句来看,诗人所追忆的往事必甚热情而凄艳,并非那种“可望而不可即”的境界,所以,运用此典当是说梦中的蝴蝶终于如玉上青烟般地消失。总之,这四个典故都是诗人创造性地运用,以此传递心灵特定的感受。其用典的意思难以具体而明确地落实,具有模糊性;典故之间本没有牵连,各自独立,但出现在他诗中,也许已有某种内在联系②,却未明言,因而可以引发读者种种联想,使全诗蒙上一层朦胧幽晦的色彩。但它们在整体上所传递出的一种迷惘、失落与忧伤的情味,同诗首尾两联惘然自失的悲慨交合在一起,形成一种尽管朦胧但仍能使人体味到的人生惆怅感。他在典故运用上的这种特色,同样体现了中唐以来的诗歌日益主观化的倾向。

从结构布置来看,由于追求情绪的传达,李商隐这一类情思朦胧的诗,往往不太注重情节因素与事理逻辑,而多以作者潜在流动的心绪来建构诗中的意脉,因此有时所流露出的情绪层次上有跳跃性的套叠,较为典型的如《春雨》诗:

> 怅卧新春白袷衣,白门寥落意多违。红楼隔雨相望冷,珠箔飘灯独自归。远路应悲春晼晚,残宵犹得梦依稀。玉珰缄札何由达,万里云罗一雁飞。

诗中呈露的是一种幽渺迷忽的相思之情。头一二句描写作者为思情所困,和衣独卧,寂寥惆怅。三四句则由人去楼空、隔雨相望的冷寂,一下进到求访所思却无获而归的失落。五六句跳至对所思对象悲情触发的设想,再折回到自己梦境依稀的慨叹。七八句又闪现由彼此遥隔而书札难通引发的哀愁。整首诗结构起伏曲折,心象层层叠出,跌宕而纠结的思绪映照出诗人流动不定而又

---

① “迷蝴蝶”,可以理解为“迷而为蝴蝶”,也可理解为“为蝴蝶所迷”。前一种理解符合《庄子》原意,后一种理解更有一种缥缈的美。

② 例如,可以将这四句理解为:迷于梦中的蝴蝶,托杜鹃传达其春心,经过一种清纯、凄凉的境界,蝴蝶终于如青烟般地消失。

深邃缥缈的内心，这既使得诗境在种种心绪错结中更显幽微恍惚，又构筑起一种具有浓重感伤意味的情绪氛围。

总的来说，李商隐的诗无论是直观方式的心灵折射，还是朦胧形态的情绪传递，它们都或明或晦地摹刻着作者特定的心理情状，这种心灵的体验在更多时候贯穿着痛苦人生中形成的忧伤的情结。也许正是这样一种感伤的心灵化与情绪化的风格，使得李商隐诗更显出其情感的魅力。

李商隐也有一些政治性的诗。大和九年，唐文宗与一些大臣欲诛杀把持政权的宦官，没有成功，臣僚中被宦官杀害的不少。他对此很感悲愤，写了《有感》、《重有感》等诗篇。此外，他还有若干针对历史上的政治现象而抒发感慨的诗。这两类诗篇中，后一类较有特色：

> 紫泉宫殿锁烟霞，欲取芜城作帝家。玉玺不缘归日角，锦帆应是到天涯。于今腐草无萤火，终古垂杨有暮鸦。地下若逢陈后主，岂宜重问《后庭花》！（《隋宫》）

这是讽刺隋炀帝以生活奢侈、巡幸无度而亡国的诗。如就政治见解来说，并无突出之处。而“于今”一联，设想奇特，属对精工，又极悲凄之致。这是李商隐诗所独具的艺术魅力。

当时在诗歌上与李商隐齐名的为温庭筠(？—866)，有“温李”之称。他字飞卿，太原(今属山西)人。才思敏捷，为人狂放。《唐诗纪事》载：“……(宰相)令狐绹曾以故事访于庭筠，对曰：‘事出《南华》，非僻书也。或冀相公燮理之暇，时宜览古。’绹益怒，奏庭筠有才无行，卒不登第。”所以他一生只担任过襄阳巡官、国子助教、方城尉等小官。善诗工词。其近体诗有的与李商隐有近似之处，如《瑶瑟怨》：

> 冰簟银床梦不成，碧天如水夜云轻。雁声还过潇湘去，十二楼中月自明。

诗也写得迷离恍惚。似是怀人之作。从字面上看，其所怀的当是仙人，因为《史记·封禅书》记方士曾言：“黄帝时为五城十二楼，以候神人于执期，命曰迎年。”其人既居“十二楼”，自非一般的凡人。但这实与李商隐诗自言其怀念的人在“蓬山”同一机杼。其诗的凄艳之致，也略近李商隐诗。但感情却没有李商隐深厚。

温庭筠的写景诗也颇有佳作，写得清新自然，而属对精切。例如：

> 晨起动征铎，客行悲故乡。鸡声茅店月，人迹板桥霜。槲叶落山路，枳花明驿墙。因思杜陵梦，凫雁满回塘。（《商山早行》）

澹然空水带斜晖，曲岛苍茫接翠微。波上马嘶看棹去，柳边人歇待船归。数丛沙草群鸥散，万顷江田一鹭飞。谁解乘舟寻范蠡，五湖烟水独忘机。(《利州南渡》)

上一首的"鸡声"两句，去掉动词，以六个意象并列，固然是别出心裁之举；但若不是属对之工，以"茅店月"对"板桥霜"，就不能形成苍凉的氛围。下一首的"数丛"两句，以"数丛沙草"之微，对"万顷江田"之广，以"群鸥散"之众，对"一鹭飞"之孤，对比十分鲜明，从而给人较强烈的印象。所以，在其自然清新的背后，实隐藏着精心的刻琢；但在诗里却已融化于总体的自然清新之中，不易为人所察知了。

必须指出的是：温庭筠比杜牧、李商隐更不关心政治。日本村上哲见教授曾以其咏陈后主、隋炀帝、唐玄宗故事的《鸡鸣埭歌》、《春江花月夜词》、《过华清宫二十二韵》、《华清宫和杜舍人》、《鸿胪寺偶成四十韵》、《马嵬佛寺》、《华清宫》等诗为例，指出诗人们在运用这类题材时往往出以批判、讽刺的态度，杜牧的《过华清宫绝句》和李商隐的《华清宫》也不例外，但温飞卿的上述诗篇却极少这样的内容，主要是写其对华丽的宫廷生活的憧憬及其对繁华消逝的无限惋惜①。这也正显示了中国文学从晚唐向五代推移的轨迹。

第三节　晚唐前期的其他诗人

活跃在晚唐前期诗坛的诗人，除前已叙述的以外，大致可分为两派。一派追求清新，接近于许浑，有李群玉、赵嘏等；另一派则注重炼字造句、渴望超俗，仰慕姚合、贾岛，有刘驾、马戴、雍陶、李频等。但他们之间又有其共同点，均立足于描摹个人的生存境况，追求真切、深邃的抒情境界。这体现了中唐诗风中注重主观世界的趋向在他们作品中的某种延续和发展，尽管落实到具体的作家身上有着程度不同的区别。

从这些诗人留存的作品看，涉及自身的生存境况的，主要还是集中于从不同侧面表现对个人遭际与命运的关注，抒发内心悲愁的人生感受。在这里体现着晚唐诗坛创作的基调。现试举李群玉、赵嘏两人的诗各一首为例。群玉，字文山，澧州(今湖南澧县)人，曾任校书郎。是杜牧友人。赵嘏(约806—?)，字承祐，山阳(今江苏淮安)人。大中年间终于渭南尉任上。

① 见村上哲见《宋词研究(唐五代北宋篇)》111—116页，创文社昭和五十一年版。

摇落江天欲尽秋，远鸿高送一行愁。音书寂绝秦云外，身世蹉跎楚水头。年貌暗随黄叶去，时情深付碧波流。风凄日冷江湖晚，驻目寒空独倚楼。（李群玉《江楼闲望怀关中亲故》）

云物凄清拂曙流，汉家宫阙动高秋。残星几点雁横塞，长笛一声人倚楼。紫艳半开篱菊静，红衣落尽渚莲愁。鲈鱼正美不归去，空戴南冠学楚囚。（赵嘏《长安秋望》）

前一首的头四句由秋日思亲怀故的情愫引出身世蹉跎的感慨。五、六句写年貌衰逝，犹如枯叶，心情灰冷，尽付碧流，实则是慨叹身世情绪进一步的扩张。最后两句构筑风凄日冷、倚楼怅望的画面，传递诗人内心极度的孤寂和凄凉。后一首的前六句主要从描写景色入手，烘托诗人怅惘愁闷的心境。其中"残星几点雁横塞，长笛一声人倚楼"两句，情韵更显深长，映衬出诗人黯然神伤的情态。据《唐诗纪事》记载，杜牧曾对赵嘏这两句诗十分赞赏，"吟味不已，因目嘏为'赵倚楼'"。诗的末尾两句承接上面写景而点明诗人忧伤的缘起，那客居的窘迫与压抑，让诗人甚至有犹如被囚的感觉。其内心苦闷的程度可以想知，因而促使他引发归思。两首诗就表现风格而言，既不像杜牧诗那般苍老雄浑，也不如李商隐诗那样幽微迷渺，但它们都具有笼罩在杜、李诗歌中的那种悲凄哀婉的情调。而由上述所流露的浓烈而深沉的感情来看，这种在晚唐诗中具有代表性的感伤情调，无疑不是作者有意的造作或仿拟，而是出自他们真切而愁苦的内心感受。

对于这时期的诗人来说，人生中的诸多失意既有个人因素，也有时代因素，但无论如何，它们在客观上加重了诗人们的精神负荷，这使有些诗人在失落之余常常为自己寻找摆脱苦闷的途径。马戴、雍陶等就属于这一类。在诗歌中他们有时描写自己寄情自然的闲逸生活，恬静的画面、冲淡的诗境透出的是获取某种精神解脱的企求。如马戴《山中寄姚合员外》："朝与城阙别，暮同麋鹿归。鸟鸣松观静，人过石桥稀。木叶摇山翠，泉痕入涧扉。敢招仙署客，暂此拂朝衣。"又如雍陶《卢岳闲居十韵》中也云："扰扰走人寰，争如占得闲。防愁心付酒，求静力登山。见药芳时采，逢花好处攀。望云开病眼，临涧洗愁颜。"在远离人事喧嚣的自然中，诗人似乎暂时避却烦忧的心念，得到安宁。

这两人都是姚合、贾岛的诗友，这两首诗也具有追踪姚、贾的痕迹。如马诗中间四句，颇见枯寂，以"涧扉"对"山翠"，炼字之迹也很明显。雍诗的"防愁心付酒"句，不是像通常所说的以酒解忧，而用一"防"字，意为将忧愁抵御于外，又说把"心"交付给酒，那都是力求表现的奇特。至其末两句，原意是"望云病眼开，临涧愁颜洗"，这本是一种奇特的想像（即意味着"云可以使病眼睁开，涧能使颜上的忧愁洗掉"），再把语序颠倒一下，在表现上也颇显特别了。这都

是姚、贾一路。

这两首诗所写的从自然中求解脱，也是别的诗人所一再吟咏过的。然而切身的人生愁苦毕竟难以完全从这些诗人的内心抹去，有时不免与闲静的企求纠结在一起；表现在他们的诗里，恬淡的气氛中也会掺杂一种怅然若失的意味，情思更显得深邃。如刘驾的《山中夜坐》：

> 半夜山雨过，起来满山月。落尽醉处花，荒沟水决决。怆然惜春去，似与故人别。谁遣我多情，壮年无鬓发。

清寂的山中之夜，诗人的心情并不平静，残春的情境不时撩拨着他感伤的内心。诗的末两句进而点出，缠绵的伤春思绪的背后，隐藏着诗人更为深重的一层愁怀。

刘驾大概也是仰慕姚、贾的，故其诗颇有深思苦吟的特点。他的《早行》诗开头两句“马上续残梦，马嘶时复惊”，写得颇为传神；而能选择这样的景象，并且写得如此细致，又置于一诗之首，开头就使人产生突兀之感，这都是深思细琢的结果；至于上引之诗，也有同样的特点。如“落尽醉处花”一句，为什么要强调“醉处”呢？这诗是写他半夜里起来的感受；由这一句，一面点出他睡前已喝醉了；再则因为只是睡了一觉，醉处的花还清晰地留在他脑中，不料在现实里却已荡然无存了，所以更能产生触目惊心之感。再如末二句，同样是深思的结果。多情与没有头发有什么关系呢？想来是因潘岳《秋兴赋》写他三十二岁就有白发，而赋中又显得一往情深，因而产生了多情会使人早生白发的想法①；由此，他又进一步认为脱去头发是比生白发更为多情的结果。这样的一种思路，不是姚、贾一派的诗人是不会有的。我们不妨再看一看赵嘏的《南园》：

> 雨过郊园绿尚微，落花惆怅满尘衣。芳尊有酒无人共，日暮看山还独归。

虽有闲逸的情调，却无闲逸的兴致，种种莫可名状的惆怅与孤独感时时萦绕在诗人的胸中，积郁难开。这与上引的刘驾之诗都说明自然并不能真正使人解脱，但在表现形式上就与刘驾很不一样了。

除马戴、雍陶、刘驾外，追踪姚、贾的还有朱庆馀、李频、薛能等。李频是姚合的女婿；因为姚合认为他诗写得好，就把女儿嫁给了他。这些诗人在贾、姚的影响下，大多对诗的炼词造字十分用心，并常常爱选一些衰残凄冷的意象传达内心的悲愁，或以较奇特的设想显示其脱俗的格调，如李频“独鸟惊来客，孤云触去樯”（《陕州题河上亭》），“半湖乘早月，中路入疏钟”（《送刘山人归洞

---

① 所以后来苏轼也有“多情应笑我，早生华发”（《念奴娇》）之句。

庭》)；朱庆馀"山深松翠冷，潭静菊花秋"(《送僧》)；方干"细看枝上蝉吟处，犹是笋时虫蚀痕"(《越州使院竹》)，顾非熊"石室和云住，山田引烧开"(《寄九华山费拾遗》)；刘得仁"劲风吹雪聚，渴鸟咏冰开"(《题邵公禅院》)等，其精练的字句，萧飒的意象，都具有极强的主观色彩，融入诗中，不同程度地增强了抒情的效果。

第四节　韦庄、韩偓等晚唐后期诗人

晚唐后期的诗歌，就其总体来说，仍是晚唐前期诗歌的延续，其中有两点尤其值得重视：第一，由于晚唐的社会矛盾较前更其尖锐，加以战祸频仍，人民的生活愈益痛苦。在诗歌中也就出现了揭示社会残破、人民遭受灾难的作品。大致可分为两类。一类基于诗人的激动，无所顾忌地叙事抒情，以韦庄的叙事长诗《秦妇吟》为最突出的代表。它是中国古代叙事史上的独绝之作。在当时很流行，后来却几乎失传了。另一类则基于儒家的文学观，意在讽谏，成为宋代同类诗歌的先声。第二，在杜牧、李商隐的勇敢地抒写由男女爱恋所生发的感情的基础上，将此类诗篇的写作推向新的阶段：通过生动的描绘，把感情表现得更为细腻、深入，并且赋予了新的内涵。这在韦庄的诗中已可看出，至韩偓《香奁集》而更为明显；它同时也意味着唐诗向五代词的转变。

此外，在晚唐后期还出现了司空图的诗论，这表明当时人们对诗歌的艺术特征已有了新的体认。

一、韦　庄

韦庄(约836—910)，字端己，京兆杜陵(今陕西西安)人。早年不得志，在各地游历，乾宁元年(894)他四十好几岁时才进士及第，任校书郎，转补阙。后仕蜀，官至吏部侍郎兼平章事。工诗词，有《浣花集》。他的词我们将在下章中介绍。

韦庄早年漫游时，自悲沦落，又经战祸，所见皆伤心惨目，故其诗既有对于残酷现实的深刻揭露，也有悲愤难抑的叛逆之音。今引两首为例：

欲上隋堤举步迟，隔云烽燧叫非时。才闻破虏将休马，又道征辽再出师。朝见西来为过客，暮看东去作浮尸。绿杨千里无飞鸟，日落空投旧店基。(《汴堤行》)

九重天子去蒙尘，御柳无情依旧春。今日不关妃妾事，始知辜负马嵬

人。(《立春日作》)

前一首写社会的残破,人民生命的朝不保夕,真可谓惨不忍睹。而造成这种局面的原因,则在于朝廷。"才闻"二句实是点睛之笔。后一首不但是为杨贵妃鸣不平,也是对他当时的政治现实的无情鞭挞。诗人的意思是说:国家原是当权者自己搞糟的,但到了无可收拾时,就归罪妃妾,让女性去做替罪羊。但现在已经到了替罪羊都找不出的时候了,于是反过来证明了杨贵妃一类妃妾的无辜。这是何等的愤激,又是何等的大胆!

他的这类诗篇中,最具代表性的是《秦妇吟》。该诗共一千三百六十九字,是唐代最长的叙事诗,在他生前就已流行。但后来他感到诗中有些内容触忌,就尽量不予流传。在他集子中也没有收入,以致失传。幸而在清末发现的敦煌文献中,还保存着几个《秦妇吟》写本。

此诗以一青年妇女自述其经历的形式展开。她的叙述大致可分三部分:她在黄巢攻破长安时的遭遇;陷在黄巢军中的痛苦生活;三年后她从长安逃出来的经历。通过她的自述,实际上反映了唐末的大动乱及其对社会的严重破坏。在此以前从没有一首叙事诗能对这样巨大的社会变动在如此广阔的范围内加以铺叙;所以,从文学的发展来说,这是值得重视的现象。

在长诗的上述三部分以前,有一个起着引子作用的开端:

> 中和癸卯春三月,洛阳城外花如雪。东西南北路人绝,绿杨悄悄香尘灭。路旁忽见如花人,独向绿杨阴下歇。凤侧鸾攲鬓脚斜,红攒黛敛眉心折。借问女郎何处来,含颦欲语声先咽。回头敛袂谢行人:丧乱漂沦何堪说。三年陷贼留秦地,依稀记得秦中事。君能为妾解金鞍,妾亦与君停玉趾。

从诗歌的下文我们可以看到,这一"女郎"基本上是以黄巢攻陷长安事件的目击者的身份来叙述动乱的,她个人的遭际和命运在诗里不但只是附带地偶一提及,而且在关键的时候根本不提①。所以,作者写这一人物,并不是要以她的命运来打动读者,而仅仅是让她起一个叙述者的作用。同时,韦庄自己对当时长安情况早有了解,并非真是有一位妇女向他述说了以后他才知道的。所以,作品里出现的这一"女郎",仅仅是代替韦庄来充当叙述者。但对于这样的人物的出场,韦庄仍作了相当具体、细致的描绘,这显然是为了使作品一开始就能吸引住读者。由此可见,韦庄已较熟练地掌握了叙事的技巧。

① 例如,当长安大饥荒的时候,连黄巢的宰相也只能吃树皮,她又是怎么活下来的?她孤身一人从长安逃到洛阳,这历程必然极为艰险,她又是怎么度过的?

下面，就是这"女郎"的自述的第一部分——长安陷落的经过及惨况：

前年庚子腊月五，正闭金笼教鹦鹉。斜开鸾镜懒梳头，闲凭雕栏慵不语。忽看门外起红尘，已见街中擂金鼓。居人走出半仓惶，朝士归来尚疑误。是时西面官军入，拟向潼关为警急，皆言博野自相持，尽道贼军来未及。

须臾主父乘奔至，下马入门痴似醉：适逢紫盖去蒙尘，已见白旗来匝地。扶羸携幼竞相呼，上屋缘墙不知次。南邻走入北邻藏，东邻走向西邻避。北邻诸妇咸相凑，户外崩腾如走兽。轰轰崑崑乾坤动，万马雷声从地涌。火迸金星上九天，十二官街烟烘炯。

日轮西下寒光白，上帝无言空脉脉。阴云晕气若重围，宦者流星如血色。紫气潜随帝座移，妖光暗射台星拆。家家流血如泉沸，处处冤声声动地。舞伎歌姬尽暗捐，婴儿稚女皆生弃。东邻有女眉新画，倾国倾城不知价，长戈拥得上戎车，回首香闺泪盈把，旋抽金线学缝旗，才上雕鞍教走马，有时马上见良人，不敢回眸空泪下。西邻有女真仙子，一寸横波剪秋水，妆成只对镜中春，年幼不知门外事，一夫跳跃上金阶，斜袒半肩欲相耻，牵衣不肯出朱门，红粉香脂刀下死。南邻有女不记姓，昨日良媒新纳聘，琉璃阶上不闻行，翡翠帘间空见影，忽看庭际刀刃鸣，身首支离在俄顷，仰天掩面哭一声，女弟女兄同入井。北邻少妇行相促，旋拆云鬟拭眉绿，已闻击托坏高门，不觉攀缘上重屋，须臾四面火光来，欲下回梯梯又摧，烟中大叫犹求救，梁上悬尸已作灰。

在这段叙述中，长安陷落时的惶遽和政府的无能都写得颇为生动。"轰轰崑崑乾坤动，万马雷声从地涌"，也很能反映黄巢军队入城时的气势及其在人们心理上所引起的震撼。问题是在于写妇女遭遇的那一部分，它使人读来伤心惨目。在20世纪的相当长的一段时间里，《秦妇吟》被斥为攻击和诬蔑农民起义军，就因这类描写不符合当时处于主流地位的关于农民起义的观念，而且在以前的史籍里也有黄巢军在攻入长安以前纪律严明的记载①。不过，无论是《旧唐书》抑《新唐书》的《黄巢传》，都有黄巢军队入长安后的残暴行为的记载，只是《旧唐书》说黄巢军于占领长安一年后"始酷虐，族灭居人"；《新唐书》则说巢军入长安"甫数日，因大掠，缚箠居人索财，号淘物，富家皆跣而驱，贼酋阅甲第以处，争取人妻女乱之。捕得官吏悉斩之，火庐舍不可赀"，与此诗所述相近。

接着，她继续叙述自己的被掳和在"贼"中三年的所见所闻；这也就是其自

---

① 例如《旧唐书·僖宗纪》就说黄巢部队"自淮以北，整众而行，不剽财货，惟驱丁壮为兵耳"。他在攻入洛阳后也没有扰乱人民的生活。

述的第二部分。

妾身幸得全刀锯，不敢踟躇久回顾。旋梳蝉鬓逐军行，强展蛾眉出门去。旧里从兹不得归，六亲自此无寻处。

一从陷贼经三载，终日惊忧心胆碎。夜卧千重剑戟围，朝餐一味人肝脍。鸳帏纵入岂成欢，宝货虽多非所爱。蓬头面垢犹眉赤，几转横波看不得。衣裳颠倒言语异，面上夸功雕作字。柏台多士尽狐精，兰省诸郎皆鼠魅。还将短发戴华簪，不脱朝衣缠绣被。翻持象笏作三公，倒佩金鱼为两史。朝闻奏对入朝堂，暮见喧呼来酒市。

一朝五鼓人惊起，叫啸喧争如窃语。夜来探马入皇城，昨日官军收赤水。赤水去城一百里，朝若来兮暮应至。凶徒马上暗吞声，女伴闺中潜生喜。皆言冤愤此时销，必谓妖徒今日死。逡巡走马传声急，又道官军全阵入。大彭小彭相顾忧，二郎四郎抱鞍泣。沉沉数日无消息，必谓官军已衔璧。簸旗掉剑却来归，又道官军悉败绩。

四面从兹多厄束，一斗黄金一升粟。尚让厨中食木皮，黄巢机上刲人肉。东南断绝无粮道，沟壑渐平人渐少。六军门外倚僵尸，七架营中填饿殍。长安寂寂今何有，废市荒街麦苗秀。采樵斫尽杏园花，修寨诛残御沟柳。华轩绣毂皆销散，甲第朱门无一半。含元殿上狐兔行，花萼楼前荆棘满。昔时繁盛皆埋没，举目凄凉无故物。内库烧为锦绣灰，天街踏尽公卿骨。

这里的“三载”是连头尾一起算的，是她从庚子年到壬寅年——即中和二年，也就是她与诗人在洛阳城外见面的上一年——的经历①。

上面的第一、二小段述其被掳随行及其与黄巢部下一位大将成婚后的日常见闻。虽偶有夸大过分而使人产生幻灭感的所在（她与那人成婚后的物质待遇似乎不错，故有“宝货虽多非所爱”之语；那么，在官军包围长安而导致食物极度匮乏之前，她要求在早餐时另外吃些别的东西也不至于办不到，何至每晨都只“一味人肝脍”呢），不过，她主要是讽刺那些人摆官派摆得不像，此外并没有多所渲染。

第三小段述黄巢部队忽然退出长安，但又很快回来。这是历史事实。发生在中和元年（即攻入长安的下一年）四月，当时唐朝政府讨伐黄巢的部队到得很多，黄巢见官兵势大，就率众退出。但很快就发现官军的士气和战斗力都

① 这是由此诗下文“前年又出杨震关”之语而推断的。唐人于本年以前均可称“前年”，与今天以“前年”专指去年的上一年不同（是以此诗有“前年庚子”之语，而“庚子”距其叙述当时的癸卯已四年）。她既至迟于癸卯的上一年已离长安、出潼关，则其陷于“贼”中至多至壬寅年止。

不强，又率兵返回。此段在述这一事情时，纯从这一女子的视角，只写其所能看到和听到的，而不使她知道得更多，也不代她来补充。这也是叙述技巧上值得肯定的。

第四小段写：在官军的四面包围下，长安城内粮食缺乏，人民大批饿死，长安遭到严重破坏。这是全诗最有价值的部分。第一，与这种惨酷的局面相比，黄巢部队入长安之初的劫掠就远为逊色。由此可见，这场浩劫实是黄巢部队与官兵共同造成的。就韦庄及其同一阶层的人来说，黄巢当然是“贼”，讨伐者是正义的一方；而就这段描写来看，则广大人民群众正是在正义的一方和“贼”的斗争中受到了最为惨重的损害。第二，这一段写得具体、生动，毫无讳饰，读来真使人惊心动魄。在这以前的中国文学作品里，无论诗歌或散文，都还没有出现过这样的描写。不过，这样无讳饰的描写，恐怕不符合中国的传统思想，据孙光宪《北梦琐言》记载，“内库烧为锦绣灰，天街踏尽公卿骨”两句为公卿所讶异。想来是这样的写法有失公卿的尊严。后来韦庄也果然尽量不让《秦妇吟》流传。

以下就写这一女子离开长安后的途中所见，是其自述的第三部分。这部分对官军颇多讽刺、揭露，最突出的是如下一段：

> 明朝又过新安东，路上乞浆逢一翁。苍苍面带苔藓色，隐隐身藏蓬荻中。问翁本是何乡曲，底事寒天霜露宿。老翁暂起欲陈词，却坐支颐仰天哭：乡园本贯东畿县，岁岁耕桑临近甸。岁种良田二百壥，年输户税三千万。小姑惯织褐绝袍，中妇能炊红黍饭。千间仓兮万丝箱，黄巢过后犹残半。自从洛下屯师旅，日夜巡兵入村坞。匣中秋水拔青蛇，旗上高风吹白虎。入门下马若旋风，罄室倾囊如卷土。家财既尽骨肉离，今日垂年一身苦。一身苦兮何足嗟，山中更有千万家，朝饥山上寻蓬子，夜宿霜中卧荻花。

这一小段中引人注意的是：黄巢部队经过后，这位老翁家的粮食还剩下了一半；但自从屯驻了官军，剩下的一半也被官军抢走了。这也就意味着在残害人民方面，官兵绝不输于黄巢。

此诗在中国文学史上的意义，有如下几点：第一，规模之宏伟为以前所无。这不仅指篇幅，更在于内容的广阔。对黄巢攻破长安的这一个大事件以及由此所引起的其周围广大地区的变化，作如此正面的描述，而且细部描写如此丰富而生动，从而形成如此宏大的叙事规模；这在中国文学史上是第一次出现。杜甫的诗被称为“诗史”，是就其诗的整体来说；若就其单独的一篇来说，则从没有如此庞大的。第二，叙事的格式十分明晰。从诗人开始见到“女郎”，

直到女郎的长篇述说，没有任何省略；而在以前的叙事诗里，省略是常见的。例如杜甫的《新安吏》："肥男有母送，瘦男独伶俜。白水暮东流，青山犹哭声。'莫自使眼枯，收汝泪纵横。……'"杜甫的"莫自"等话是向谁说的？怎么说的？或者，这只是他在心里默默地说？实际上，杜甫的《新安吏》虽然基本上是叙事诗，但仍有若干抒情诗的成分。所以，这两句只是表达他自己的感情，上面问的这些，都无关紧要。但如是纯粹的叙事诗，当然就不能这样。而韦庄此诗，对这一类过程、细节都交代很清楚，所以是纯粹的叙事诗格式。第三，设定了一个叙述人，而且全诗都没有背离她的视角。除了诗歌开头起着引子作用的部分是诗人述其自身所见外，以下皆是叙述人的叙述，诗人自己没有任何插话；而其愤怒、悲悯之情则隐伏其间，如诗篇结尾的"一身苦兮何足嗟，山中更有千万家。朝饥山上寻蓬子，夜宿霜中卧荻花"，乃是女郎所转述的老人之语，但读者可以感受到诗人的心也在流血。第四，叙述具体而细致，无论是黄巢军队进入长安时的那种大场面，还是诗篇将近结束时女郎逢到老翁的小插曲（"苍苍面带苔藓色，隐隐身藏蓬荻中"，"老翁暂起欲陈词，却坐支颐仰天哭"），无不明晰如画。这三者也都是以前的叙事诗中所少见的。

此诗明显的不足之处，就在于这一"女郎"仅仅起了叙述者的作用，而且在叙述中又避开了许多涉及她个人命运的事情，倒好像她是时事讲解员，这就使人产生不自然的感觉。但尽管如此，此诗的出现仍反映了我国文学在叙事诗方面的重大进步。

韦庄的诗不仅在控诉当时的政治现实、表现自己的悲愤方面成就显著，而且在抒写其由男女爱恋所生发的感情上也可谓前无古人。最突出的是其悼亡姬之作。

> 凤去鸾归不可寻，十洲仙路彩云深。若无少女花应老，为有姮娥月易沉。竹叶岂能消积恨，丁香空解结同心。湘江水阔苍梧远，何处相思弄舜琴。（《悼亡姬》）
>
> 默默无言恻恻悲，闲吟独傍菊花篱。只今已作经年别，此后知为几岁期？开箧每寻遗念物，倚楼空缀悼亡诗。夜来孤枕空肠断，窗月斜辉梦觉时。（《独吟》，题下原注："以下四首，俱悼亡姬作。"）
>
> 六七年来春又秋，也同欢笑也同愁。才闻及第心先喜，试说求婚泪便流。几为妒来频敛黛，每思闲事不梳头。如今悔恨将何益，肠断千休与万休。（《悔恨》，按：此首原紧接于《独吟》后，也为悼亡姬作）

这三首相互关联，第三首尤为重要。而在第三首中，"试说"句更为点睛之笔。因为唐代的士人在婚姻问题上非常重视门第，若其正式妻子不出身于高

门大族，他的发展前途和社会地位都将蒙受严重的不利影响。《莺莺传》中的张生之所以抛弃莺莺，其真实原因乃是莺莺非高门大族出身（参见陈寅恪《论〈莺莺传〉》）；《霍小玉传》中的霍小玉之所以不敢奢望与李益正式结婚，而只希望他能陪伴自己八年，也是因为她出身卑微。韦庄虽然是在尚未结婚时就与这位亡姬同居的，但在这样的环境中他自然不愿将她作为自己的正式妻子，而要另外"求婚"。大概他与她确实已有感情，想先征得她的同意再去做，所以有"试说求婚"之事，而她则一说便哭。至于她的"为妒"而"频敛黛"，也许是由于他要向别人求婚，也许是他另有拈花惹草之事，今已难于考知；她的"每思闲事不梳头"显然也是因为心中常感不快。如从封建道德的标准来看，那么，她在其夫君的求婚事件上的表现，是不识大体（不以其夫君和家族的前途为重）、不顾名分、不安分守己，加以好妒忌、爱耍小性子，乃是不贤之妇；但在韦庄看来，这却是自己的错，是他使她陷入了这种痛苦的处境，以致青年夭折。因而他深为悔恨，并因今天的悔恨已无济于事而不胜悲哀——"肠断千休与万休"。这是在男女不平等——而且将此视为天经地义——的社会中男性的真诚的、虽然是初步的忏悔。

理解了第三首，就可以明白第一首也含有忏悔之意。开始时他之与她相处，只是为了她的年轻貌美，借以寻求快乐，消除自己的悲哀、孤独，所谓"若无少女花应老，为有姮娥月易沉"（后一句是欢娱夜短、寂寞更长之意）；但在她去世以后，他经受了纵酒也难以排解的、深沉的痛苦（"竹叶"为酒名），同时也觉悟到自己辜负了她，她像丁香一样地要与自己结同心，但他却并未真正为她着想，同心无从缔结，所以说是"丁香空解结同心"。可悲的是：现在虽已觉悟，却已无从挽回了。首二句和末二句所写都是人天永隔之痛。

也正因此，见于第二首的悲痛是有真实而丰富的内涵的，这不但是由于爱情的失去，更由于深刻的愧疚和忏悔无从。所以，他只希望早日与她在地下相见，然而，"此后知为几岁期"，这一天不知何时才能到来。于是生命就成了沉重的负担，他只好以翻检她的遗物和写悼亡诗来聊以排遣哀愁，但又如何排遣得了？"夜来孤枕空肠断，窗月斜辉梦觉时"，这是怎样悲凄欲绝的境界！

长期在男女不平等的制度中享受着特权的男性，却通过爱情而理解了所爱者的饱受委屈的死，于是有了忏悔，写出了如此真诚坦率、悲哀感人的诗，这在我国文学史上固然值得珍视，同时也可视为作为个人的人的某种程度的觉悟。

二、皮日休及其他

在晚唐后期的诗人中，对社会问题有所揭露并受到注意的，还有皮日休、

聂夷中和杜荀鹤。不过他们都受儒家文学观的影响较深，不同于韦庄的自恣。

皮日休（约838—约883），字逸少，后改袭美，襄阳（今属湖北）人，因曾隐居鹿门山，自号鹿门子。咸通八年（867）登进士第，曾任著作佐郎、太常博士。有《皮子文薮》。他赞同白居易强调诗歌的"风雅比兴"传统的主张，作《正乐府》十首，以提示人民的痛苦。聂夷中（837—?），字坦之，河东（今山西永济）人，出身贫苦。咸通十二年（871）登进士第，曾任华阴县尉。杜荀鹤（846—904），字彦之，石埭（今属安徽）人，大顺初（890）登进士第。授翰林学士。有《唐风集》。他自述其文章说："言论关时务，篇章见《国风》。"（《秋日山中寄李处士》）其文学思想实与皮日休相近。今各引其诗一首如下：

秋深橡子熟，散落榛芜岗。伛伛黄发媪，拾之践晨霜。移时始盈掬，尽日方满筐。几曝复几蒸，用作三冬粮。山前有熟稻，紫穗袭人香。细获又精舂，粒粒如玉珰。持之纳于官，私室无仓箱。如何一石余，只作五斗量！狡吏不畏刑，贪官不避赃。农时作私债，农毕归官仓。自冬及于春，橡实诳饥肠。吾闻田成子，诈仁犹自王。吁嗟逢橡媪，不觉泪沾裳。（皮日休《橡媪叹》）

二月卖新丝，五月粜新谷。医得眼前疮，剜却心头肉。我愿君王心，化作光明烛。不照绮罗筵，只照逃亡屋。（聂夷中《咏田家》）

经乱衰翁居破村，村中何事不伤魂。因供寨木无桑柘，为著乡兵绝子孙。还似平宁征赋税，未尝州县略安存。至今鸡犬皆星散，日落前山独倚门。（杜荀鹤《乱后逢村叟》）

这三首诗的前两首，显然都为讽谏而作，作者自己并无强烈的感动，当然也就无法给予读者以真正的震撼。如第一首的"自冬及于春，橡实诳饥肠"与"吁嗟逢橡媪，不觉泪沾裳"之间插入了"吾闻田成子，诈仁犹自王"两句，这自是讽谏的需要，但这种训诫式的诗句的插入，却明显减弱了读者从人民的这种痛苦生活中所能得到的感受。至于第二首，更像是向君主上的奏疏。第三首的感染力虽比前二首要强，但与也是写"经乱衰翁"的《秦妇吟》的末段一比较，就明显缺乏后者的那种激情。这就因为杜荀鹤所追求的是"篇章见《国风》"，因而就难免"发乎情，止乎礼义"，不可能有《秦妇吟》结尾那样的愤激之词了。这些都是与白居易新乐府的传统相通的，也是后来宋代的那些涉及人民的痛苦生活、但却缺乏激情的诗歌的先声。

这几位诗人虽然写过数量不等的揭露社会现实问题的诗篇，但正如白居易那样，他们在诗歌领域里还有另一种追求。杜荀鹤受贾岛、姚合的影响，耽于苦吟，他自己说："苦吟无暇日，华发有多时。"（《投李大夫》）这正是贾岛一派

的作风。聂夷中很崇拜刘驾，说是“君诗如门户，夕闭昼还开”(《哭刘驾博士》)，这大概是称赞刘诗会永远不朽。不过，使用这样的句子，显然是很经过一番推敲的。他又说：“白发欺贫贱，不入醉人头。”(《饮酒乐》)那其实是说人在醉后就忘了头上的白发；而若老是喝醉，总得有点钱，所以说“白发欺贫贱”。这跟刘驾所说无发是多情的结果，恰是同一机杼。皮日休耽于唱和，而且还作过不少杂体诗，那就有点文学游戏性质了，见其与陆龟蒙合撰的《皮陆唱和集》。

除了皮日休等以外，当时的诗人还有郑谷(约851—约910以后)、胡曾等。郑谷，字守愚，袁州(治所在今江西宜春)人。曾受知于马戴、李频等，颇有姚合、贾岛之风。如《蜀中赏海棠》诗云：“浓淡芳春满蜀乡，半随风雨断莺肠。”“断莺肠”当是苦思而得。但他又受知于司空图，故有些诗也重情致，如《雪中偶题》：“乱飘僧舍茶烟湿，密洒高楼酒力微。江上晚来堪画处，渔人披得一蓑归。”“茶烟湿”之类不脱苦吟本色，后两句却颇有潇洒出尘之致。胡曾，邵阳(今属湖南)人，咸通时举进士不第。曾为高骈等人幕僚。以咏史诗著名。现存一百数十首。此类诗较通俗，但影响甚大。后世演义往往引其诗作为评论历史人物和事件的依据。今引其《垓下》一首为例：

拔山力尽霸图隳，倚剑空歌不逝骓。明月满营天似水，那堪回首别虞姬。

三、韩偓及其《香奁集》

晚唐后期的诗人中写男女恋情最著名的是韩偓，他的《香奁集》是我国第一部个人所写的艳诗集。

韩偓(844—923)，字致光(一作致尧)，京兆(今陕西西安)人。龙纪元年(889)进士，曾任刑部员外郎等职。天复初官翰林学士、中书舍人，随唐昭宗奔蜀，进兵部侍郎、翰林承旨。他很受昭宗信任，也曾提过好些在政治上有益的建议。因不附朱全忠而被贬斥，遂由湖南入闽，依王审知而卒。有《韩内翰别集》及《香奁集》。《韩内翰别集》中诗颇有感时伤乱之作，而其在中国诗歌史上影响最大的则为《香奁集》。

《香奁集》是其早年所作的艳体诗的结集，卷首有自序：

余溺章句信有年矣，诚知非丈夫所为；不能忘情，天所赋也。自庚辰、辛巳之际，迄辛丑、庚子之间，所著歌诗不啻千首，其间以绮丽得意亦数百篇，往往在士大夫之口，或乐工配入声律，粉墙椒壁，斜行小字，窃咏者不

> 可胜记。大盗入关，缃帙都坠，迁徙不常厥居，求生草莽之中，岂复以吟讽为意？或天涯逢旧识，或避地遇故人，醉咏之暇，时及拙唱。自尔鸠辑，复得百篇，不忍弃捐，随时编录。遐思宫体，未降称庾信攻文；却诮《玉台》，何必倩徐陵作序。初得捧心之态，幸无折齿之惭。柳巷青楼，未尝糠粃；金闺绣户，始预风流。咀五色之灵芝，香生九窍；咽三危之瑞露，春动七情。如有责其不经，亦望以功掩过。

此《序》有如下几点值得注意：第一，庚辰、辛巳为公元860、861年，辛丑、庚子则为881、880年，所以这集中所收为其虚龄17岁至38岁的作品；换言之，其中很大一部分作于其青年时代，也即对爱情有种种渴望和追求的时期。再参以"柳巷青楼"、"金闺绣户"等语，则其在对女性的赞扬上并无身份的差别。第二，从"遐思宫体"等句，可知韩偓是把《香奁集》中诗视为与《玉台新咏》的诗篇同样属性的，所以用"却诮《玉台》，何必倩徐陵作序"来间接说明《香奁集》由他自己作序的原因，同时，他说他不愿称赞庾信的宫体诗，也是在说明自己收在《香奁集》中的诗并不比庾信的宫体诗差。由此可知，他是把《香奁集》视为南朝艳诗的继承与弘扬的。第三，就其所述这些诗篇之在当时受欢迎的情况及"乐工配入声律"等语来看，它们的功能与五代时的词基本一致。总之，这是一部继承南朝艳诗传统的、歌咏爱情和青年女性的"绮丽"诗篇的结集。作者知道，有人会"责其不经"，但他自己却认为其"功"足以"掩过"。事实上，他并不把这种"不经"的指责及其所由提出的依据——儒家的文学观当一回事；也可以说，这篇序是对此种文学观的挑战。

这部诗集之最能打动人的，就是其对爱情的执着和在爱情中所感受到的欢乐与痛苦的真诚的诉说；当然，这些在诗篇里都是通过深具美感的形式表现出来的：

> 别绪静愔愔，牵愁暗入心。已回花渚棹，悔听酒垆琴。菊露凄罗幙，梨霜恻锦衾。此生终独宿，到死誓相寻。月好知何计？歌阑叹不禁。山巅更高处，忆上上头吟。（《别绪》）

这是一首与其所爱者分别以后的歌。首两句写别后的愁绪。接着的两句用比喻的手法写他想去找别的女孩子来排解，但都难以如愿："已回"句是说在去的路上就已意兴萧索而回舟，"悔听"句是说听了"酒垆琴"以后反而更加悲哀，所以深为懊悔。于是回到自己的住处，寒冷的秋夜却如此凄凉。他终于下定了"此生终独宿，到死誓相寻"的决心。窗外的美丽月色又来刺激他，使他不知如何是好。他哼起歌来，哼罢了又不禁悲叹——他忆起了与她在很高的山头上唱歌的情景。

这样的诗是以前所从来没有的。南朝的关于恋爱的抒情诗从无如此感情真挚、深厚的，杜牧、李商隐的又从不如此具体、细腻。所以，这是爱情诗的一种新的发展。它曾感动过五四以后的不少青年，被鲁迅赞为"中国最杰出的抒情诗人"的冯至，就把此诗的"菊露"四句作为其诗集《无花果》的卷头语。

韩偓诗对爱情生活的好多方面都有涉及，也都写得很有吸引力。今引两首，以见一斑：

> 倚醉无端寻旧约，却令惆怅转难胜。静中楼阁深春雨，远处帘栊半夜灯。抱柱立时风细细，逦廊行处思腾腾。分明窗下闻裁剪，敲遍栏干唤不应。（《倚醉》）
>
> 往年曾在弯桥上，见倚朱栏咏柳绵。今日犹来香径里，更无人迹有苔钱。伤心阔别三千里，屈指思量四五年。料得他乡过佳节，亦应怀抱暗凄然。（《寒食日重游李氏园亭有怀》）

前一首写的是：他跟他爱人闹矛盾，她不睬他了。有一次他倚醉前去，想与她和解。她却不开房门，让他在风雨中站立着或在回廊中徘徊。后一首是写他所爱者迁至外地四五年后，他于寒食节来到了以前他们曾同游过的李氏园亭，他抚今思昔，感到很伤心；同时想到她在异乡过节，一定也很凄凉。这两首写感情都真实自然，毫无夸张做作，而均深切感人。

他的诗歌之所以深具感染力，不仅由于感情真挚，更在于描绘的深细，使读者有身历其境之感。但其所写入诗中的，又经过仔细裁剪，不但不致流于繁冗，而且都有助于突出其所要表现的感情。如《别绪》诗写他在与所爱者分别后也曾找过别的女性，而这不但没有使他的"此生终独宿，到死誓相寻"的决心显得虚假，反而使人更为感动。由此言之，他实是把高度的叙事技巧融入于抒情诗之中，从而大大地加强了其抒情诗的魅力。

韩偓的香奁诗由于上述的特色，不仅对后来的此类诗歌——例如杨维祯的《续奁》诗、王彦泓的艳情诗——具有开拓之功，而且对词也很有影响。元好问曾把《香奁集·自序》中"咀五色之灵芝，香生九窍；咽三危之瑞露，春动七情"之语写入其赞美男女爱情的《摸鱼儿》词中："《香奁》梦，好在灵芝瑞露。"而李清照的《如梦令》——"昨夜雨疏风骤，浓睡不消残酒。试问卷帘人，却道海棠依旧。"——恐也受到韩偓《懒起》诗"昨夜三更雨，临朝一阵寒。海棠花在否，侧卧卷帘看"的启发，因为二者都是躺在床上关心着夜雨后海棠的命运，不过一个是自己"侧卧卷帘看"（当然是由别人卷的帘），另一个则是"试问卷帘人"。

第五节　司空图的诗论

由于诗歌创作的突进，晚唐后期在诗论上也有了明显的进展。作为其代表的，就是司空图的诗论。

司空图（837—908），字表圣，河中（今山西永济一带）人。咸通十年（869）登进士第，曾任中书舍人等职。后隐居中条山王官谷。有《一鸣集》。现在所能见到的《司空表圣文集》，较原集已佚失很多，《司空表圣诗集》则为后人所辑，也远非其诗之全。他论诗标举"味外之旨"（《与李生论诗书》）。这话似乎有点玄妙，但如与他在《与极浦书》中所说的"象外之象，景外之景"相联系，就较易于理解了。

有些诗歌，几乎每句都是景、象。例如王维的"空山不见人，但闻人语响。返景入深林，复照青苔上"（《鹿柴》），就是如此。如果我们把此诗的每种景、象孤立起来体味，并不会觉得有多少令人感动的东西，但如我们把这首诗作为整体，就会感受到《与李生论诗书》中评价王维时所说的"澄澹精致"。这主要是就诗的情趣而言。换言之，王维诗的这种情趣，并不是其任何一个"景"、"象"所呈现出来的，而是"景"、"象"的总体所体现的，所以，这就是"景外之景"、"象外之象"。当然，有时候某些"景"、"象"的结合也会产生"味外之旨"，并非都要整首诗才能体现（引王维此诗为例，只是便于说明问题而已）。司空图在《与李生论诗书》中举出了自己的若干诗句作为"味外之旨"的例证。这些诗句均以两句为一组，而且有的还注明其上句；如引了"五更惆怅回孤枕，犹自残灯照落花"后，又注明："上句'故国春归未有涯，小栏高槛别人家。'"这就是因为：那些不加注的诗句的"景"、"象"的结合已体现了"味外之旨"，其加注的诗句则须把其上句的"景"、"象"也联系起来，才能较充分地体现。

司空图还有一部论诗的著作：《诗品》①。此书对诗的以下二十四种品类加以描述：雄浑、冲淡、纤秾、沉着、高古、典雅、洗练、劲健、绮丽、自然、含蓄、豪放、精神、缜密、疏野、清奇、委曲、实境、悲慨、形容、超诣、飘逸、旷达、流动。通常认为这二十四种品类就是二十四种风格。但他所说的，跟今天所说的"风格"并不完全一致。例如，"雄浑"、"高古"固可说是风格，但"实境"、"形容"怎

---

① 《诗品》又名《二十四诗品》。近年有学者提出：宋、元人未曾引用过此书，此当为明人托名之作。但也遭到不少学者的反驳。为慎重起见，在学术界就此取得共识之前，仍将此书视为司空图之作。

能算是风格？“含蓄”恐也只是一种手法，它尽管对某些风格不合适，但还是有好些不同风格的诗都可以具有含蓄的特点。所以，这二十四品类，实是他论诗时所提出并重视的二十四个基本概念，其中既有好些类似于今天所说的风格的，如雄浑、冲淡、纤秾、高古、劲健、绮丽、豪放、缜密等等，反映了他在风格区分上的细致，但也有一些类似今天所说的手法之类的，因而不能一概而论。再如“形容”，他强调“离形得似，庶几斯人”，那又在提倡神似了。但“神似”既不是风格，也并非单纯的手法。

现引《诗品》中的“自然”如下：

> 俯拾即是，不取诸邻。俱道适往，着手成春。如逢花开，如瞻岁新。真予不夺，强得易贫。幽人空山，过水采蘋。薄言情悟，悠悠天钧。

这里的“自然”，既是风格，又牵涉到内容。它首先要求出自作者的内心，所谓“不取诸邻”。同时，诗人要处在一种“俱道适往”的状态，即自然的、无所系着的、天趣盎然的状态，因而种种景象经过这种心态都能“着手成春”。他所看到的一切都是令人愉悦的，“如逢花开，如瞻岁新”。把这一切真实地表现出来——“真予不夺”——就是“自然”。人们在读这些“自然”的作品时，那就好像看到或听到“幽人空山，过水采蘋，薄言情悟，悠悠天钧”。由此可见，并不是把任何内容或感情自然地表现出来就是“自然”，而是要把诗人在“自然”的心态下的经过“着手成春”的感受自然地表现出来才是“自然”。书中对于二十四个品类的描述都是用的与上引文字相似的四言韵文。文字优美，但不易确切理解。实际上，这都是对他所体会到的诗歌的“味外之旨”①的描述。“味外之旨”本是一种比较难于说清楚的感受，所以他就用了这种比较玄妙的语言。

在司空图之前，中唐时代的诗僧皎然所撰《诗式》，已接触到诗歌的许多理论问题，其中有些也显然对司空图产生过影响。如《诗品》中的“高古”和“精神”，就已分别见于《诗式》。但司空图诗论和《诗品》的出现，则意味着当时在对诗歌艺术特征的探索上取得了重大进展。而他的理论又对宋代严羽、清代王士禛的诗论很有影响。

---

① 在《与李生论诗书》中他还提到“韵外之致”，与“味外之旨”相通。

第四章　词的兴起及其任情唯美的倾向

宋代以后，词成为中国文学史上非常重要的体裁之一。从清代后期起，就有研究者把汉赋、唐诗、宋词、元曲作为最能代表各时代的最高文学成就的文学作品。清末以后，这种说法被更多的研究者所采用。但是，词的形成其实是在唐代，到了五代时期，已相当繁荣。在词史上受到高度评价的词人李煜，也是在五代就开始词的创作的，虽然他的最好的作品大概都写于宋代。因此，词在唐代的成就，虽然远不能与诗相比，但词的形成及其逐步发展，却是中国文学史上一个十分重要的现象。

第一节　词的起源

词在开始时是配合一种特定的音乐而歌唱的曲词。根据有关专家的研究，当时的这种特定的音乐就是燕乐，起源于隋唐间。

本书的第一编介绍《诗经》时，曾经说及，最早的诗原都是可以歌唱的。起先只是口头歌唱，后来也配合乐器。《诗经》中的作品和《楚辞》的至少一部分作品都可配合音乐歌唱。从《大招》中我们还可以看到，在秦代末年，诗赋都配合音乐歌唱，当然，这儿的赋指的还是楚辞体的作品。汉代乐府（官署）所收的诗也都是配乐歌唱的。到了魏晋南北朝，配乐歌唱的诗仍然不少，尽管另有不少诗歌已经不再配乐歌唱了。大致说来，收入郭茂倩所编的《乐府诗集》里的作品，除了《杂歌谣词》以外，都是可以配合乐器歌唱的，《杂歌谣词》也可以歌唱，只是不配合乐器演奏罢了。在隋唐以前，“清商乐”曾长期流行，所以乐府诗中的许多作品都是跟“清商乐”相配合的曲词。

但在隋唐之间，燕乐兴起。关于燕乐的情况，《乐府诗集·近代曲辞》的序说：

唐武德初，因隋旧制，用九部乐。太宗增高昌乐，又造燕乐而去礼毕

曲。其著令者十部：一曰宴乐，二曰清商，三曰西凉，四曰天竺，五曰高丽，六曰龟兹，七曰安国，八曰疏勒，九曰高昌，十曰康国。而总谓之"燕乐"，声辞繁杂，不可胜纪。

所谓燕乐，"是北方中国音乐被胡乐化的抒情音乐"（参见刘尧民《词与音乐》第四编《燕乐与词》）。那是在北朝音乐的基础上发展而成的，这种音乐具有很强的感人作用，所以，很快就流行起来。除了庙堂应用的音乐以外，在一般的场合所用的逐渐都成了燕乐。

燕乐需要与它相配合的歌词，而中国原来的诗歌，包括律诗、绝句、古诗和乐府诗都不能与这种音乐很好地配合。变通的办法，就是在把诗与燕乐配合时，根据乐调的需要，将诗中的某些诗句及其某些词语重复歌唱。但这种做法当然使原诗的内容的美受到影响，而且也不能充分发挥音乐的原有的长处。要彻底解决这个问题，就只能按照乐曲的特点来创作歌词。沈括说：

唐人乃以词填入曲中，不复用和声。此格虽云自王涯始，然贞元、元和之间，为之者已多，亦有在涯之前者。（《梦溪笔谈》卷五）

李之仪也说：

唐人但以诗句而用和声抑扬以就之，若今之歌《阳关词》是也。至唐末，遂因其声之长短，句而以意填之，始一变以成音律。（《跋吴思道小词》）

所谓"因其声之长短，句而以意填之"，是说根据乐调的需要，确定歌词的句子及每句的长短，以写作曲词。李之仪认为，这种做法是从唐末开始的。沈括则认为还要早。他所说的王涯，是唐德宗至文宗时人，贞元是唐德宗年号。所以沈括的意思是说，在唐德宗贞元年间这样的做法已很普遍，而且有人在王涯以前就开始这么做了。换言之，这种做法其实是唐德宗以前就已有，只是到了贞元、元和年间得到进一步的发展，成为相当普遍的现象。沈括对音乐作过专门的研究，他的话应该可信。

不过，沈括所说的是文人填词的情况，民间作词恐怕还在文人之前。所以，中国的词到底在什么时候开始出现，则还是一个没有公认的具体结论的问题，目前只能说词的形成不可能迟于唐德宗时期。

第二节 唐五代民间词

所谓唐五代民间词，是清末在敦煌石室所发现的。因为它们在敦煌石室

是与很多其他的歌词混杂在一起的，所以，除了有一种唐人写本《云谣集杂曲子》肯定为词总集（收词三十首）外，其他的首先就必须确定哪些是词，哪些不是词。在这问题上，研究者的意见颇为分歧。王重民先生的《敦煌曲子词集》、任二北先生的《敦煌曲校录》、饶宗颐先生的《敦煌曲》和任二北先生后来所编的《敦煌歌辞总编》，所收就很不一样，甚至同是任二北先生所编的《敦煌曲校录》和《敦煌歌辞总编》，也大相径庭。为慎重起见，我们在这里介绍的作品，一般是大多数专家都承认其为词的。

从这些唐五代的民间词中，我们可以看到词的早期形态：第一，词牌的字数不固定。同一个词牌可以有不同的字数。第二，平仄没有限制。同一词牌，在这一首中用平声之处，在另一首中就可以用仄声；同时，在同一首里边，也有根本不注意平仄的谐和的。第三，叶韵比较自由。有些应该叶韵之处，可以不叶韵。想来是因词初期的时候，只考虑跟乐曲能够大致配合起来，至于怎样配合得更好、更密切，却要在长期的实践过程中慢慢地摸索。后来在字数、平仄、叶韵等方面规定得越来越严格，就是这种摸索的结果。第四，词的内容一般与词牌名相适应；所以，除词牌名以外没有别的题目。至于这些词的语言，有的俚俗，有的朴素，有的明快，有的已颇有情致，这大致反映了在语言上的演进过程，但并不意味着这些作品中语言俚俗、朴素的就一定时代早。

唐五代民间词内容广泛，既有政治大事，又有日常生活。这与唐五代文人词的只写日常生活不同。例如下面的一首《酒泉子》词：

> 每见惶惶，队队雄军惊御辇。蓦街穿巷犯皇宫，只拟夺九重。　长枪短剑如麻乱，争奈失计无投窜。金箱玉印自携将，任他乱芬芳。

这写的大概是黄巢军队攻破京都的情况：一度很威风，但后来失败了，于是，有人就带着抢来的东西，只顾自己逃掉，而不顾部队里其他人的死活。末两句写这种人的心理情况，颇为深刻。这样的内容，不但在唐五代文人词里没有出现过，在唐五代诗里也少见。

不过，唐五代民间词中最能显示出其艺术成就的，仍是写日常生活情况和内心感受的作品，特别是写女性，或以女性的声口写的。这跟唐五代文人词的趋向大致相似。

其写景之作，经常受到赞赏的，是《浪淘沙》。特别是下片："满眼风波多陕灼（闪烁），看山恰似走来迎。子细看山山不动，是船行。"因为这写出了坐船行进时的人们的心态：只感到前面的景物不断地向自己靠拢，却没有感觉到是自己所坐的船在向对方靠近。但就写景本身来说，则下引的《西江月》实远胜于此：

女伴同寻烟水，今宵江月分明。舵头无力一船横，波面微风暗起。 拨棹乘船无定止，楚歌处处闻声。连天红浪浸秋星，误入蓼花丛里。

此词的长处，在于写出了一种美的景色。呈现在读者面前的，是江月分明的夜晚，少女们在船上自在而慵懒地划着桨，也不注意掌舵，让船在水面上任意东西，甚至横过来。她们感到水上有微风吹来，又听到多处传来的楚歌声，然后她们看到秋空的星星倒映在红色的水波里，这时她们才发觉船已进入蓼花深处，是无数的蓼花把水映红了。读者在这里看到的，不仅是自然景色本身的清幽，更有并不浓烈但却令人神往的青春的欢乐。这首词其实是以船上的少女的声口写的，词中的景色也是她感受中的景色。不知作者是男性还是女性；若是男性，能把女性的心理体味得这么细腻，也是不容易的。

其写情之作，感情一般都较真挚、深切，并已能把情与景相结合，以强化其感受，如《风归云》：

征夫数载，萍寄他邦。去便无消息，累换星霜。月下愁听砧杵起，塞雁南行。孤眠鸾帐里，枉劳魂梦，夜夜飞飏。 想君薄行，更不思量。谁为传书与，表妾衷肠？倚牖无言垂血泪，暗祝三光。万般无奈处，一炉香尽，又更添香。

此词上片写怀念，下片于怀念之中更杂以怨恨，因其久无音讯而怀疑他薄幸无良，不想念自己。但虽说怨恨，却仍然不能忘怀他，又无人可以捎信，悲痛更加强烈。从上片到下片，感情发展层次分明。上片以月下的砧杵、南行的塞雁、孤眠的鸾帐衬托其愁绪，下片则以单调的添香动作来表现其百无聊赖，虽似不如上片的感情强烈，但实际上却痛苦更深。

与《风归云》的写别后思忆不同，下引《别仙子》是写分别时的情景。《风归云》以妇女的口气写，《别仙子》则以男性的声口写，但所写重点实仍在女性。

此时模样，算来似，秋天月。无一事，堪惆怅，须圆阙。穿窗牖，人寂静，满面蟾光如雪。照泪痕何似，两眉双结。 晓楼钟动，执纤手，看看别。移银烛，猥身泣，声哽噎。家私事，频付嘱。上马临行说，长思忆，莫负少年时节。

这首的起句非常突兀，实际上反映了他内心的愁绪。正因他为别离的痛苦所缠束，才以月有圆缺来自我安慰，以为现在虽然月亮很好，非常美满，但过不了多久它也得残缺，而残缺后又会团圆。在这样地以月亮安慰了自己以后，接着就写在月光映照下的妻子悲愁欲绝，夜的寂静更增加这种悲愁的气氛。下片

纯用白描，妻子的不忍相别，悲痛难抑，临行叮嘱，都写得极为深切。而“晓楼钟动”作为上下片的纽结，具有一种撼动的力量，使原来强行控制的情绪再也无从控制。“移银烛”这一动作，则说明两人原来在烛旁坐了一夜，所以，妻子在“猥身”时要把银烛移开，在这里银烛也就成了表现他们行为与感情的道具。所以，《别仙子》与《凤归云》虽然写法不同，但在以景来增加情的分量这一点上却是相通的。

以上三首都写得比较朴素，似乎没有经过文人的修改，至少是没有经过大的修改，所以还保存着或基本保存着民间词的本色。

此外，在敦煌发现的这些词里，还有一些写得相当秾丽，似出于文人之手。如收于《云谣集》的《天仙子》：

燕语莺啼三月半，烟蘸柳条金线乱。五陵原上有仙娥，携歌扇。香烂漫，留住九华云一片。　　犀玉满头花满面，负妾一双偷泪眼。泪珠若得似珍珠，拈不散。知何限，串向红丝应百万。

王国维评论说：“此首当是文人之笔，其余诸章，语颇质俚，殆皆当时歌唱脚本。”他这是就《云谣集》一书而说，并不意味着所有的敦煌词里边，除了此首以外就没有文人之笔。如下引的《菩萨蛮》词即使不出于文人之手，也应经过文人的较大修改：

清明时节樱桃熟，卷帘嫩笋初成竹。小玉莫添香，正嫌红日长。四肢无气力，鹊语虚消息。愁对牡丹花，不曾君在家。

此类作品，已与《花间集》（参见本章第四节）中词颇为接近了。

总之，从敦煌发现的唐五代民间词来看，有不少作品写景抒情都已相当细腻而有诗意，虽或文学上偶有不成熟之处，但就总体而论，已具有较高艺术水平。

第三节　唐代的文人词

在本章第一节叙述词的起源的时候，已经引用了沈括的观点，说明文人词至迟是从唐德宗时期开始的。目前所能见到的唐代文人词，一般也都始于中唐。当然，在这方面研究者的意见仍存在分歧。例如林大椿所辑《唐五代词》中就收有不少玄宗前后的作家所写的词。但又有不少研究者认为林氏所认为的这些词其实并不是词。为慎重起见，本书也不对这些作品加以介绍，只对所谓李白写的《菩萨蛮》与《忆秦娥》略加说明。

现引这两首词于下：

平林漠漠烟如织，寒山一带伤心碧。暝色入高楼，有人楼上愁。玉阶空伫立，宿鸟归飞急。何处是归程，长亭连短亭。(《菩萨蛮》)

箫声咽，秦娥梦断秦楼月。秦楼月，年年柳色，灞陵伤别。 乐游原上清秋节，咸阳古道音尘绝。音尘绝，西风残照，汉家陵阙。(《忆秦娥》)

这两首词的艺术成就都很高，特别是《忆秦娥》，王国维《人间词话》评其中“西风残照，汉家陵阙”两句说：“寥寥八字，遂关千古登临之口。”但这两首词最早见于宋代黄昇《唐宋诸贤绝妙词选》，从明代起，就有不少人对此两首词的作者问题提出不同的意见，认为李白的时代还不可能出现这样的词。现在的多数研究者也不认为它们是唐玄宗时期的作品。有的研究者认为它们产生于北宋前期，但也没有确凿证据。所以，对这两首词的时代只能存疑。

中唐的文人词作者，值得重视的有张志和、韦应物、王建、刘禹锡、白居易等。

张志和，金华(今属浙江)人，生卒年不详。他作有《渔父》词五首，传播甚广，并传到日本。日本的嵯峨天皇有《和张志和〈渔歌子〉》五首，智子内亲王及滋野贞主也有和作。唐宪宗曾闻名而“写真求访”(李德裕《玄真子渔歌记》)。不过，在这里要注意的是：此作标题原为《渔父》，后称《渔歌子》。《渔歌子》为词牌名，崔令钦《教坊记》所记曲名中即有《渔歌子》(以后的词牌很多都是从教坊曲发展而成的)。“教坊”是唐代管理宫廷音乐的官署，《教坊记》是记述开元时期的教坊情况的。既然开元时就有名为《渔歌子》的教坊曲，而张志和的作品却名《渔父》，可见他并不是为教坊曲《渔歌子》而写的歌词，只不过在写成以后，被人们用《渔歌子》曲调来演唱罢了。后来教坊曲《渔歌子》演变为词牌名，于是张志和的《渔父》也就成了词。而就他自己来说，实在并不是在作歌词，也很难说他是在为教坊曲《渔歌子》作词。中唐的文人词中，像这样的情况可能并不只张志和的作品。

《渔父》词传播最广的是第一首：“西塞山前白鹭飞，桃花流水鳜鱼肥。青箬笠，绿蓑衣，斜风细雨不须归。”开首两句写景，很能显出春天的生气盎然、万物悠然自得的情状，与下面几句所写的渔父悠闲自在的生活结合成和谐的画面，使人领略到一种自然而宁静的美。

张志和这一首的长处在写自然景色。中唐的其他文人词如韦应物的《调笑》、白居易、刘禹锡的《忆江南》等，写景也均各有其特色。如韦应物的“边草无穷日暮”(《调笑》)就颇有苍凉之感，白居易《忆江南》的如下一首更为人所

称赞：

> 江南好，风景旧曾谙。日出江花红胜火，春来江水绿如蓝，能不忆江南！

此首中的“日出”两句也是写春天的美，不过，其基调是热烈的，与《渔父》的清淡颇为不同。

但在当时的《忆江南》词中，尤其值得注意的是刘禹锡的如下一首：

> 春去也！多谢洛城人。弱柳从风疑举袂，丛兰裛露似沾巾。独坐亦含嚬。（《忆江南》）

刘禹锡的《忆江南》共两首，题下有自注：“和乐天春词，依《忆江南》曲拍为句。”在现存的作品中，有确切的依据可以证明其按照曲调来写的作品，以白居易和刘禹锡的这几首《忆江南》为最早。刘禹锡的这首词，很明显地把“弱柳”和“丛兰”比拟为女性，而且，柳与兰虽然为两种植物，其动作却是连贯的。在亲人或友人相互分别时，折下柳枝以送给行者，在唐代是很普遍的风气。至于沾巾也是在分别时常见的情景，王勃的《送杜少府之任蜀州》中说：“无为在歧路，儿女共沾巾。”就可见“儿女”在分别时于歧路沾巾，乃是常事。所以，刘禹锡其实是把青年女性在送别时的两个动作——举袂远望行人和以巾拭泪——分别赋予了柳和兰①。写江南的景色，却从柳、兰而想到女性，更进而想到她们在送别时的悲哀的感情，可见在中唐的文人词里就已经出现了喜欢把青年女性作为题材的倾向。这一点，在白居易的另一首《忆江南》词中也可以看到：

> 江南忆，其次忆吴宫。吴酒一杯春竹叶，吴娃双舞醉芙蓉。早晚复相逢。

在这里也是把植物来比作女性。

此外，如王建的《宫中调笑》四首，也是如此。今引其咏杨柳的一首如下：

> 杨柳，杨柳，日暮白沙渡口。船头江水茫茫，商人少妇断肠。肠断，肠断，鹧鸪夜飞失伴。

其开头的“杨柳，杨柳”，应该是用来比拟下文的“商人少妇”的。否则，其“船头”以下诸句，都与杨柳无涉，全词的题旨也不再成为咏杨柳了。

中唐文人词中的这种喜欢把青年女性作为题材的倾向，到了晚唐时期，发展得更为突出。温庭筠的词就是其集中的体现。

---

① 其所以说青年女性，因为在古代诗词中，习惯上不把柳比作男性，此处注明弱柳当然应该是年轻的人。

他的词很多都直接写女性的形貌和内心，从中显示出女性的美。他写得很细腻，能够表现出她们的愁绪。遣词用语，都很精致。所以，胡仔说："庭筠工于造语，极为绮靡。"(《苕溪渔隐丛话》后集卷十七)有时显得很秾丽。

在写女性的感情方面，其词大致可分为两种类型：一种是把感情写得比较明显，使读者能够较直接地知道她为什么而痛苦，从而对其痛苦的内容产生同情；另一种则对其心绪写得较为隐约，使读者不能明白其具体的内容，但却对其当前的痛苦的处境产生同情。现各引一首如下：

玉炉香，红蜡泪，偏照画堂秋思。眉翠薄，鬓云残，夜长衾枕寒。梧桐树，三更雨，不道离情正苦。一叶叶，一声声，空阶滴到明。(《更漏子》)

夜来皓月才当午，重帘悄悄无人语。深处麝烟长，卧时留薄妆。当年还自惜，往事那堪忆？花露月明残，锦衾知晓寒。(《菩萨蛮》)

从前一首我们可以知道，她是为离情而痛苦：在秋天的午夜，蜡台上已经滴满了蜡泪，玉炉中的香也将要烧尽。她单枕孤衾，听着雨声不断地打在梧桐上，又不断地滴在空阶上。于是，我们完全可以理解寂寞和怀念是在怎样地咬啮她的心。对于后一首的女主人公，我们只知道她在怀念往事，并为当前的遭遇而痛苦不堪。但是，"当年还自惜"是什么意思呢？也许是说：当年情人向她求爱时，她由于自惜而没有同意，后来终于分手了，因此她为昔日的自惜深感悔恨；也许是当年她的处境还能够自惜，如今则处境越来越恶劣，只能任人摆布，连自惜都办不到了。诸如此类的猜想，还可以举出一些。自然，从"卧时留薄妆"这一句来看，她大概是在等待丈夫或者情人回来，否则就没有"留薄妆"的必要，就像上一首词中的女主人公，因为丈夫或情人已经远出，她就"眉翠薄，鬓云残"，在睡觉时就不再保留什么薄妆了。同时，从"重帘悄悄无人语"这一句，也可知道她实际上是在很留心地听着有没有丈夫或情人回来的声音，但即使如此，我们仍然不明白她的为"当年还自惜"而悲慨，是由于当年的自惜使她失掉了一个更好的伴侣，还是在跟现在的这一个伴侣的相处中，她的处境已经越来越恶劣，只要这一个人能够回来，她就已经满足。不过，尽管有这样的疑问，读者还是会对她当前的处境深感同情。因为这首词写出了她一直在等待那个人：当皓月已经当午的时候，她还在安慰自己，说是"才当午"，他还有回来的可能；就仔细地听着外面有没有人声。但是，外面静悄悄的，只有麝烟在陪伴着卧时还留着薄妆的自己。于是，她一面回忆往事，并从今昔的对比中深感痛苦；另一方面，她仍然耐心地等待着，一直等到月亮由明到残，晓寒袭来，她才知道天将要亮了，她又空等了一整夜。读者不能不为她的痴情与痛苦

而感动。

这两种写法虽然有所不同,但都写得很细腻,而且都不流于轻薄。作者是真心地同情她们的痛苦。虽然此两首所涉及的,都是恋情,但温庭筠的作品也并不只局限在这一点上。下面我们再看两首:

竹风轻动庭除冷,珠帘月上玲珑影。山枕隐浓妆,绿檀金凤皇。两蛾愁黛浅,故国吴宫远。春恨正关情,画楼残点声。(《菩萨蛮》)

楚女不归,楼枕小河春水。月孤明,风又起,杏花稀。　　玉钗斜篸云鬟重,裙上金缕凤。八行书,千里梦,雁南飞。(《酒泉子》)

这两首所写的都是乡思。第一首词中的女主人公原本处于吴地,但后来流浪到了异乡。尽管当前生活的条件也很好,但是,她仍深深地怀念着以前的一切。在带着淡淡的哀愁的晚上,她又想起了家乡,特别是家乡的恋人,所谓"春恨正关情"。但是这一切对她又是那么遥远,她耳中只听到更点之声,而且知道天已将晓。另一首一开始就点明"楚女不归",可知女主人公是一个无法回到家乡的楚地的女子。在春天的夜晚,她听着楼下小河中的水声,看着天上孤寂的明月,又听到风声起来,于是她感慨地想:"留在树上的杏花越来越少了!"这实际是在为她自己的青春将要逝去而悲叹。下片写她想写信给家乡的人,但是无人可托,她只能够希望在梦中见到家乡。然而,一直不能入睡,只听到南飞雁的叫声。这里的乡愁比前一首的女主人公的更为深切。而且,她所怀念的家乡的人,也未必就是恋人。所以,陈廷焯在《词则·别调集》评此词为"情词凄怨";对"月孤明"三句尤为赞赏,谓"三句中有多少层折"。

不过,温庭筠词也有并不凄怨而很秾艳的:

小山重叠金明灭,鬓云欲度香腮雪。懒起画蛾眉,弄妆梳洗迟。照花前后镜,花面交相映。新帖绣罗襦,双双金鹧鸪。(《菩萨蛮》)

温庭筠的词后来被收入《花间集》,这是《花间集》的第一首,因此也常常被认为是温庭筠的代表作。但是,从上面所引的温庭筠的几首作品来看,这只能代表温庭筠的秾艳的一体,而不能代表温庭筠的全部风格。而且,前面所引的这些温庭筠的作品,都远比这一首为好。此词着重写女性的形体,而对其感情则写得很隐约,而且其本身也不深厚。只是以"照花前后镜"和"双双金鹧鸪"相对照,说明罗襦上的鹧鸪倒是成双作对,而她却只能在镜子里面看到自己的影像,从而隐隐透出其寂寞之感。再配以上片中的"懒起"两句,已显示其由于孤单而情绪不好。但是,这种寂寞孤单之感实在太淡,所以并不能感动人。剩下来给人比较强烈的印象的就是这位女性的形体。它在温庭筠的词里也非上乘

之作。

除了温庭筠以外，晚唐词人中值得注意的还有韩偓。韩偓以写“香奁诗”著名，他的词与“香奁诗”颇有相通之处，现引两首以见一斑：

宿醉离愁慢髻鬟，六铢衣薄惹轻寒，慵红闷翠掩青鸾。　罗袜况兼金菡萏，雪肌仍是玉琅玕，骨香腰细更沉檀。（《浣溪沙》）

秋雨五更头，桐竹鸣骚屑。却似残春间，断送花时节。　空楼雁一声，远屏灯半灭。绣被拥娇寒，眉山正愁绝。（《生查子》）

其第一首词与温庭筠《菩萨蛮》的“小山重叠金明灭”一首颇有相通之处，以写女性的形体为重点，虽然也涉及感情，但只轻轻带过，因而被形体的描写所掩。第二首写孤独寂寞之情，较有特色。“空楼雁一声，远屏灯半灭”的境界再配以“秋雨五更头”的时节，颇有凄凉之意，可惜色彩太浓重了一些，如“绣被”、“娇寒”、“眉山”之类，多少冲淡了凄凉的意味。

总之，从温庭筠、韩偓等晚唐词人来看，其以女性为题材的倾向，较中唐有了很大的发展。就词本身的特点来看，则描写细腻，造语精工，注重以外在景色的刻画来烘托其内心情绪，有时甚至出现喧宾夺主的现象，色彩也偏秾丽。这对于五代词的发展，具有重大影响。

第四节　西蜀词人

从晚唐进入五代，词作愈益丰富。当时，西蜀是词的大本营，南唐词虽然质量较高，但在数量上不能与西蜀相比。

唐末的动乱，西蜀并未波及。赵崇祚于广政三年(940)编了一部《花间集》，收温庭筠、皇甫松、韦庄、薛昭蕴、牛峤、张泌、毛文锡、牛希济、欧阳炯、和凝、顾夐、孙光宪、魏承班、鹿虔扆、阎选、尹鹗、毛熙震、李珣所作的词共五百篇，除温庭筠、皇甫松时代较早，和凝、孙光宪不仕于蜀外，其余十四人均为西蜀词人。所以《花间集》汇集了西蜀词人之作。

词在当时主要是供歌妓演唱的娱乐性的作品，写女性和男女之情是其主要题材。只不过有些写得比较大胆，有些比较含蓄。

写得大胆的，有的只是一般性的男女调笑和欢好，缺乏感人的内容，甚或流于轻薄。但是也有感情真挚而强烈的，如牛峤的《菩萨蛮》：

玉楼冰簟鸳鸯锦，粉融香汗流山枕。帘外辘轳声，敛眉含笑惊。　柳阴烟漠漠，低鬓蝉钗落。须作一生拚，尽君今日欢。

此首所写男女情事，已开后来《西厢记》、《牡丹亭》的先声。而最后两句所表现出来的对爱情的执着及其无畏的精神，为以前的文学作品所未见。

其写得含蓄而又情真意切，并能写出男女之间的真挚爱情的，牛峤仍是很突出的一个。

> 南浦情，红粉泪，争奈两人深意。低翠黛，卷征衣，马嘶霜叶飞。招手别，寸肠结，还是去年时节。书托雁，梦归家，觉来江月斜。（《更漏子》）
>
> 东风急，惜别花时手频执，罗帷愁独入。马嘶残雨春芜湿，倚门立。寄语薄情郎，粉香和泪泣。（《望江怨》）
>
> 极浦烟消水鸟飞，离筵分首时，送金卮。渡口杨花，狂雪任风吹。日暮空江波浪急，芳草岸，雨如丝。（《江城子》）

第一首是写男子在外怀念家乡的妻子或情人。词的上片是对以前分手时的回忆。其"卷征衣"一句写得很细，这不是指风把他的征衣卷起来，而是说女子用手拉着他的衣服，一面低着头，一面用手把他的衣角慢慢地卷起来。由此一节，就可见他们已经这样地站了很久。下片写一年以后，男子仍在征途，只能在梦中回家去跟她见面。但当梦醒来时，发现自己身在船上，江上的月亮已经将要落下去。这种情景实开后来柳永词"杨柳岸晓风残月"的先声。第二首是写女子怀念她的丈夫或情人。前三句回忆以前的分别及别后的孤独愁苦。中间两句，写她迫切地期待他归来，听到门外有马嘶的声音，她就赶紧跑出去看，但是只看到残雨和已湿的春芜。她心里很难受，于是就倚着门呆呆地站立着。最后两句写她对他又怨恨又想念，急切地希望把这样的一种心情告诉他。这首词感情深挚而摹写入微，很能感人。况周颐对它评价甚高："昔人情语艳语，大都靡曼为工。牛松卿《西溪子》……《望江怨》……繁弦促柱间，有劲气暗转，愈转愈深。"（《餐樱庑词话》）所谓"劲气暗转"云云，是说作品所表现的女主人公的感情越来越强烈而深入。第三首则除"分首时，送金卮"六字以外，其余似都是写景，但"渡口杨花"两句，实是隐喻。上一节介绍王建的《宫中调笑》，已说明"渡口"的"杨柳"是比拟词中的女性，此首也是同样的情况。这里是说她在送金卮以后，虽然船已起行，但她仍然伫立渡口，一任江风吹拂，就像杨柳任凭晚风吹得杨花乱落一样。因此，虽是"日暮空江波浪急"的苍凉景色，却仍使人有几分温馨——"芳草岸，雨如丝"。

所以，在《花间集》中，牛峤是一个颇有特色的作家。但是，与他相比，韦庄更为人所注目。

韦庄的词，其优秀的也有感情较真挚的特点，词风也较清丽，这跟牛峤有

其相同之处。不过，前引的牛峤那几首词，很难说是他自己的真实遭遇还是出于虚构。而韦庄的这些较优秀的作品，则都出于切身感受。

记得那年花下，深夜，初识谢娘时。水堂西面画帘垂，携手暗相期。惆怅晓莺残月，相别，从此隔音尘。如今俱是异乡人，相见更无因！(《荷叶杯》)

此首是写以前在家乡时的恋情。词中女子，大概是歌妓一流，写词时韦庄当已入蜀，她也流落他乡，今世已无再见之期。但这一恋人始终镌刻在他的心底，初次相见的情景，恍如眼前。分别时的"晓莺残月"，也永不会忘却。而这一切，都只能在记忆里寻觅，于是他感到无限的悲痛。这样的感情是真实可信的，因而也能感动读者。

从上一首词里，可以看出其"丽而不腻"的风格，以下几首，更能显示其"清"的一面：

绿树藏莺莺正啼，柳丝斜拂白铜堤，弄珠江上草萋萋。　　日暮饮归何处客，绣鞍骢马一声嘶，满身兰麝醉如泥。(《浣溪沙》)

夜夜相思更漏残，伤心明月凭栏干，想君思我锦衾寒。　　咫尺画堂深似海，忆来唯把旧书看，几时携手入长安？(《浣溪沙》)

劝君今夜须沉醉，罇前莫话明朝事。珍重主人心，酒深情亦深。须愁春漏短，莫诉金杯满。遇酒且呵呵，人生能几何！(《菩萨蛮》)

这三首内容不同。第一首写欢乐之情，第二首写相思之苦，第三首则写人生的悲哀，貌似旷达，而悲凄欲绝。但都有清新之致，除第一首"兰麝"一语以外，略无脂粉气息。

在《花间集》中，还有一个值得注意的作家是鹿虔扆。他的词仅存六首。其《临江仙》一首是写前蜀被后唐灭亡以后宫苑残破的情况的：

金锁重门荒苑静，绮窗愁对秋空。翠华一去寂无踪。玉楼歌吹，声断已随风。　　烟月不知人事改，夜阑还照深宫。藕花相向野塘中。暗伤亡国，清露泣香红。

唐人的诗也有写荒凉残破之景的，但都不如此首的惊心动魄。这并不是因为唐人才气不够，而是因为词要求、也允许写得更细腻、更深切。藉此一点，也可以看出词的特色。

总之，《花间集》的总的倾向是秾艳，而且多以女性为题材。其中固然不乏以女性的形貌、体态作为观赏对象的，但也有感情深厚、颇具特色的，对后者应予充分重视。

第五节　南 唐 词 人

建都于金陵(今江苏南京市)的南唐,是五代时经济比较繁荣、社会比较安定的国度之一,特别是其首都金陵,更为繁荣富庶。因此南唐在词的创作上也具有显著的成绩。词人的数量虽不如西蜀之多,但质量却高。

在南唐词人中,成就最高的是冯延巳、李璟和李煜。但是,李煜的最好作品是南唐灭亡以后在宋朝的首都开封(今属河南)写的,所以我们将留到下章中去介绍。

冯延巳(903—960),字正中,广陵(今江苏扬州市)人。他很得南唐中主李璟的信任,几度担任宰相。"学问渊博,文章颖发,辨说纵横"(《钓矶立谈》)。由于南唐的词也是基本上供歌妓演唱用的,写女性与男女之情的作品也不少。冯延巳同样如此,但却不似"花间集"的秾艳。例如他的《谒金门》:

> 风乍起,吹绉一池春水。闲引鸳鸯香径里,手挼红杏蕊。　　斗鸭阑干独倚,碧玉搔头斜坠。终日望君君不至,举头闻鹊喜。

这是他的名作之一。马令《南唐书》:"元宗(即李璟)乐府词云:'小楼吹彻玉笙寒。'延巳有'风乍起,吹绉一池春水'之句。皆为警策。元宗尝戏延巳:'吹绉一池春水,干卿何事?'延巳曰:'未如陛下"小楼吹彻玉笙寒"。'元宗悦。"词中所写思妇怀人之情,是《花间集》习见的题材之一,此词写女子形态的只有"斗鸭"两句,而且是用来显示其寂寞无聊的,以烘托对远人的怀念之切。整首作品中绝无将女性作为观赏对象的痕迹。其开头的景色描写,尤为清疏。

但冯延巳词的最大特色,在于擅写惆怅之情。这种惆怅之情,有些固然是由男女情爱所引起,但有些已涉及更深层次的人生的悲哀。王国维《人间词话》评冯延巳词说:"冯正中词,虽不失五代风格,而堂庑特大,开北宋一代风气。"所谓"堂庑特大",恐怕是就后一点而说。

冯延巳写男女情爱所引发的惆怅的作品,有时也能超越具体的恋爱事件,而表达一些内涵较为丰富的情绪,例如,他的《鹊踏枝》:

> 谁道闲情抛掷久?每到春来,惆怅还依旧。日日花前常病酒,不辞镜里朱颜瘦。　　河畔青芜堤上柳。为问新愁,何事年年有?独立小桥风满袖,平林新月人归后。

词中的主人公当是青年男子,所谓"闲情"自是恋情。但"抛掷"的内涵却颇复杂,可能是他以前已有恋人,后来两人决绝了;也可能是他曾暗暗地恋上一个

人，但从没有表白过，对方也不知道，后来决心放弃；还可能连恋爱的对象都没有，只是渴望着爱情，后来把这种渴望抑制下去了。下片的"新愁"也可以因此而作相应的三种解释。总之，词中的青年男子自以为早就抛掷了"闲情"，但一到春天，由闲情所诱发的惆怅又猛烈地袭来，使他只能天天以酒解愁，日渐消瘦。而纵饮归来，他在晚间独立小桥之上，对着河畔的青草和堤上的杨柳，不由陷入沉思：为什么年年都有新愁产生呢？

这首词的一个明显特点，是直写心绪，而尽可能地避开引起这种心绪的客观条件，以致如上所说，对"闲情抛掷久"可有三种理解。因此，凡是具有类似心绪的人，都可引起共鸣。其次，它突出了恋情所带给人的痛苦的一面。其实，不仅爱情的渴望与单恋会导致哀愁，就是在恋爱过程中，也会产生种种愁绪，特别在没有恋爱自由、婚姻不能自主的社会里，更是如此。词中的逻辑是：如果不能抛掷闲情，就必然产生新愁。这就不仅把恋情与痛苦紧密地联系了起来，而且把人生和痛苦也联系了起来；因为从词中所写来看，人生本来也不能抛掷闲情。不过，词中所写的痛苦，并不是尖锐到使人无法忍受。所以，读者虽会因此而产生惆怅，却不会引起震动。这也就是冯延巳"不失五代风格"的所在。

再看他另一首《鹊踏枝》：

> 梅落繁枝千万片。犹自多情，学雪随风转。昨夜笙歌容易散，酒醒添得愁无限。　　楼上春山寒四面。过尽征鸿，暮景烟深浅。一晌凭栏人不见，鲛绡掩泪思量遍。

从最末两句来看，词中主人公的"凭栏"正是为了眺望他所想念的人，由于那人没有望到，他就"鲛绡掩泪"，并引起种种思虑。足见那人乃是其恋人，此首也为写恋情之作。作者在这首词中，一面强调爱情的巨大力量，树叶即使已经落下，其生命已经凋萎，但却"犹自多情"；这就意味着，人直到生命的终结都忘不了爱。另一方面又暗示了爱情的易于消散和生命的易于消逝，这就是"昨夜笙歌容易散"隐喻的内涵。实际上，笙歌散后，他的恋人恐已离他而去了，所以才有"酒醒添得愁无限"那样的自述。而其"一晌凭栏"恐也只是习惯性动作，以前的这种时刻，他都凭栏等待着她的到来，今天，凭依栏干伫望了好一会，才猛然想起她已不会再来了，所以才"鲛绡"掩面。同时，词中的"梅落繁枝"和"暮景"，实也隐喻着暮年。总之，爱情的力量是那么巨大，人一直到死都不能摆脱它；但是，它又给人带来那么多痛苦，使本来短促的人生更增加了负担：这就是冯延巳在此词中所讲述的。这当然是片面的感受，从另一个角度看，也可以说是荒谬的感受，但同时也说明了他的这种惆怅比《花间集》所写的仅仅着眼

于恋情的惆怅含有更多的感慨。

冯延巳另有一些词所写的惆怅，并非由恋情引起，最突出的是下面一首《鹊踏枝》：

> 六曲阑干偎碧树。杨柳风轻，展尽黄金缕。谁把钿筝移玉柱？穿帘海燕双飞去。　　满眼游丝兼落絮。红杏开时，一霎清明雨。浓睡觉来莺乱语，惊残好梦无寻处。

此词上片所写的景色，与下片很不一样。在上片中，杨柳还是"黄金缕"，下片却已落絮满眼了。如果上、下片所写的景色并非同时，一般要显示发展过程；或是明显的今昔对比。此词却全非如此。而下片的末句为"惊残好梦无寻处"，以此与上片联系起来看，可知其上片所说，实是好梦中的情景。所以，这首词的结构是：上片写梦境，下片开始三句是写梦醒后所见到的景色，第四句以"浓睡觉来"来补充说明前三句所写是梦醒以后的所见，最后一句才点明其浓睡之时做了一个好梦，而梦中的一切，醒来都已无法再寻见了。这种结构，似乎比较特别，但却为冯延巳所习用。以前引的那首《鹊踏枝》来说，下片开始所写到的青芜跟柳，都是他站在桥上的所见，其提出为什么年年有新愁的问题也是他站在桥上时的事。而他站在桥上这一点却要到第四句去补足；至于他何以独自站在桥上的原因，则是到词的最后才说出来。所以，这两首《鹊踏枝》在这方面所用的手法颇为近似。

其写梦境的这一首，首先使人感到好景的易逝：长满黄金枝的杨柳，一下子就落絮飞舞，春天已经垂暮。这自然会导致一种悲怆的情绪。但读到最后，读者又进一步领会到这易逝的好景原来不过是梦境而已。于是感伤也就更深了一层。这一种人生的感伤，显然不是由恋情所引起；即使就作者来说，其上片所写的好景原是某种恋情的象征，但在读者的感受中，却已完全离开了恋情。所以，这首词的内涵比那种由恋情所引起的惆怅更为丰富。

就冯延巳词的艺术特色来说，最值得注意的是意象的选择与结构的配置。在意象的选择上，偏向于清、轻。所谓"清"，是一种脱俗的美。它常常带来某种感伤的情绪，但通过感动人的心灵而产生美感。例如"独立小桥"两句，就属于"清"，它有一种淡淡的哀愁。所谓"轻"，是在涉及艳丽的景象时，尽量减轻其色彩，而不致给人秾丽感。如前引《谒金门》的"闲引鸳鸯"两句，其鸳鸯、香径、红杏本都颇为艳丽，此处就不再加任何渲染，而且，其前后诸句，也都不再有任何艳丽之物，是以不致造成秾艳的景象。在结构的配置上，其优秀之作常常采取逐步增加感情分量的方式。以上引的三首《鹊踏枝》来说，其"六曲阑干"那首，先使人感到"好景已逝"，再使人感到这已逝的好景原来只是梦境；此

点已如前说。其"谁道闲情抛掷久"一首，上片写惆怅依旧，下片则点出新愁，已较上片进了一步；而在下片的最后，又点出其在月下晚风中独立小桥，更增添了凄清之姿。至于"梅落繁枝"的那一首，其上片的"昨夜笙歌"两句，本已凄婉，至下片末两句，又点明昨夜之宴乃是与其恋人的离别，而且很可能就是他们恋情的结束，遂更悲凄欲绝。这种不断增加感情分量的方式，也就使读者所受到的感动愈益加强。而整首词的结构，虽都按照这样的需要配置，却又灵动多变：或者颠倒叙述的顺序，或者不对事情的原委作通盘的叙述，而是随着作品主人公感情的逐步强化，将事情的真相逐步显示出来。前引的三首《鹊踏枝》中，"梅落繁枝"一首用的就是后一法，另两首用的是前一法。这样的结构配置，也就增加了他作品的艺术魅力。

与冯延巳基本同时的南唐中主李璟(916—961)，流传至今的词虽然很少，但《浣溪沙》"菡萏香销"一首，实为千古绝唱。

> 菡萏香销翠叶残，西风愁起绿波间。还与韶光共憔悴，不堪看。
> 细雨梦回鸡塞远，小楼吹彻玉笙寒。多少泪珠无限恨，倚阑干。

《苕溪渔隐丛话》前集卷五十九引《雪浪斋日记》："荆公问山谷云：'作小词曾看李后主词否？'云：'曾看。'荆公云：'何处最好？'山谷以'一江春水向东流'为对。荆公曰：'未若"细雨梦回鸡塞远，小楼吹彻玉笙寒"最好。'"王安石在这里显然是记错了，他把这两句记作李后主的词。不过，这也说明，他认为李璟的这两句词比李后主的所有的词都好。而王国维《人间词话》则说："南唐中主词'菡萏香销翠叶残，西风愁起绿波间'，大有众芳芜秽，美人迟暮之感。乃古今独赏其'细雨梦回鸡塞远，小楼吹彻玉笙寒'，故知解人正不易得。"虽跟王安石等人的意见不同，但对此词显然也极为推重。

李璟此词，实是代思妇抒情。其开始两句，确如王国维所说，有"众芳芜秽"之感，第三句则写此一女子从这种景色中感到自己也已与"香销"、"叶残"的荷花一样憔悴了，所以不忍再看。此片所写，乃是人生短促的悲哀。而且，写来惊心怵目，是以当时深受悲观主义哲学影响的王国维极为赞赏。下片则写其怀人之情：梦中虽暂与丈夫相见，但梦回以后，帘外细雨迷茫，丈夫仍远在鸡塞，小楼中充满了不知自何处传来的凄凉的笛声，于是，她无限幽怨，眼泪再也抑制不住，只能独自依着栏杆。她的这种伤痛之情能表现得如此感人，实有赖于"细雨"两句。所以王安石等人对此大为赞美。由于王国维与王安石等人的欣赏角度并不相同，这就证明了此词在这两个方面都写得很好。

李璟另有一首《浣溪沙》，虽不如此首杰出，但也很有感染力。

> 手卷真珠上玉钩，依前春恨锁重楼。风里落花谁是主？思悠悠。

青鸟不传云外信，丁香空结雨中愁。回首绿波三楚暮，接天流。

此首也是写怀人之情，但又充溢身世之感，所谓“风里落花谁是主”。而下片的“回首”两句，继以空江浩渺无际的景色，引出无依无靠的感觉，与上片的“谁是主”相呼应，又以“三楚暮”之句，透出迟暮之意，遥与上片的“落花”相接。至于“青鸟不传云外信”，当是从李商隐的“蓬山此去无多路，青鸟殷勤为探看”（《无题》）化出①，只是反用其意。“丁香”句当由“丁香结”引发联想，以为丁香结虽有系结双方的作用，但自己大概已被人所弃，无可结合。这两句属对精工，本来是很凄凉的感情，但用了“青鸟”和“丁香”两词，稍增艳色。它与上首虽都写怀人之思，但上一首是所怀之人无法回来，此一首则是所怀之人恐已不想回来，从而导出生命的空虚感。由此而言，李璟的这两首词，虽都没有脱离男女之情，但却又已超越了男女之情，因而也就成为其子李煜直写人生悲哀的先声。

最后值得一提的是：现代诗人戴望舒的名篇《雨巷》，悲哀地歌唱着“撑着油纸伞，独自/彷徨在悠长，悠长，/又寂寥的雨巷/我希望逢着/一个丁香一样地/结着愁怨的姑娘。”“她是有/丁香一样的颜色，/丁香一样的芬芳，/丁香一样的忧愁，/在雨中哀怨，/哀怨又彷徨”；“在雨的哀曲里，/消了她的颜色，/散了她的芬芳，/消散了，甚至她的/太息般的眼光，/她丁香般的惆怅。”这不能不使人想起李璟“丁香空结雨中愁”的名句。在这些地方，我们都可以看到古代文学与现代文学之间的联系；当然，戴望舒诗中所写，已是一个活生生的寂寞而哀怨的美丽女郎，而不再是丁香本身了。

① 青鸟的典故当然不始于李商隐，但李商隐的《无题》诗是要青鸟为恋人之间传信，而此词所说的也是情人之间的信，两者当有关联。

第五章　词在北宋的繁荣

经过唐五代时期民间及文人词家的共同努力，词这一新兴的文学体裁逐渐走向成熟。北宋(960—1126)初期，李煜把词的创作推向了一个新的阶段。其后不久，更形成了全面繁荣的局面，出现了柳永、晏殊、张先、欧阳修、苏轼、秦观、周邦彦等一批杰出的词人。在将音乐语言和文学语言完美结合以充分表现个人真切的情感方面，达到了很高的境界。但与此同时，词逐步演化成为一种雅文学形式；从北宋中期起，由于拓展了词的表现空间，向宋诗靠拢而淡化情感表露的倾向，也已初露端倪。

第一节　李煜及宋初的词

北宋立国之初，词的创作一度消沉。但在这普遍的消沉之中，由南唐入宋的杰出词人李煜，却以其天才的造诣，凝聚血泪的情感，写出了一批传诵千古的名作，为北宋词史谱就了一章出色的开篇。宋初的另一些较为出色的词，大多是诗人之作，虽然在意境创造上未达到李煜的水准，但其即景抒情之功，亦颇不弱。

李　煜

李煜(937—978)，字重光，是李璟的第六个儿子。他在虚岁二十五岁时继承帝位。但他其实并无统治国家的能力，在三十九岁时，被迫降宋，南唐灭亡。他一共做了十四年君主。降宋以后，处境很恶劣。

他的词流传至今而又比较可靠的，只有三十几首。按照作品的内容，大致可以降宋为界，分为前期和后期两个阶段。

其前期之作，虽然成就不如李璟，但也已显示出了值得重视的艺术才能。

不过，一般较受人称道的《菩萨蛮》，却并非其前期词中突出之作。

花明月暗笼轻雾，今宵好向郎边去。刬袜步香阶，手提金缕鞋。　画堂南畔见，一向偎人颤。奴为出来难，教君恣意怜。

此词写爱情，但不如牛峤《菩萨蛮》感人，因为牛词中的女性，显示出了一种强烈的、不顾一切的爱，而此词的女性，不过是一般的偷情罢了。

比较起来，李煜前期词中的这两首更值得重视：

辘轳金井梧桐晚，几树惊秋。昼雨新愁。百尺虾须在玉钩。　琼窗春断双蛾皱，回首边头。欲寄鳞游，九曲寒波不泝流。（《采桑子》）

一重山，两重山。山远天高烟水寒，相思枫叶丹。　菊花开，菊花残。塞雁高飞人未还，一帘风月闲。（《长相思》）

第一首的"边头"系边塞之意，第二首的"塞雁"句也明说其所思之人在边塞，是以作品中人为塞雁已至、人却未返而悲哀。足见这两首都是代思妇写愁。从现存李煜后期词的名作来看，他写自己的痛苦都是直叙，并不借托为思妇之类。在那样的凄惨环境中，他恐也没有闲情逸致再去为思妇写愁了。所以，这两首也当为其前期之作。

这两首词的长处在于清新。写情虽不深切，但善于以景色来烘托。李煜在自然景象的选择和配置方面很具匠心。如第二首的上片以"一重山，两重山"喻空间的辽阔，下片以"菊花开，菊花残"喻时间的流逝；本来很平常的景物，经这样一调配，就染上感情色彩了。前两句中隐含着对距离遥远的悲伤，后两句则隐含着对时间逝去的叹息。又如同一首里的"相思枫叶丹"，这两者本无关系，但经这样一配置，就好像枫叶丹是由相思所引起的了，因而突出了思妇的悲痛。关于这一点，后来《西厢记》的《长亭送别》说得更明确："晓来谁染霜林醉，都是离人泪。"（《端正好》）这其实也正是词和曲的区别所在。两者都是以作者的想像，把本无关系的东西联系起来，以显示一种感情。但词比较含蓄，曲则比较透彻。总之，从这些地方，都可看出李煜当时在艺术上既具有较敏锐的感受力，也已掌握了较高的技巧。而就这两首词的清新来看，足见其前期所继承的实是冯延巳、李璟的传统。

再看《清平乐》和《蝶恋花》：

别来春半，触目愁肠断。砌下落梅如雪乱，拂了一身还满。　雁来音信无凭，路遥归梦难成。离恨恰如春草，更行更远还生。（《清平乐》）

遥夜亭皋闲信步，乍过清明，早觉伤春暮。数点雨声风约住，朦胧淡月云来去。　桃李依依春暗度，谁在秋千，笑里低低语？一片芳心千万

绪，人间没个安排处。（《蝶恋花》）

《清平乐》的“路遥归梦难成”，易于被误解为他在开封居住时想要在梦里返回金陵而未能如愿。但其上句为“雁来音信无凭”，当仍是怀人之作，而非思乡；应与上两首词同类。“路遥”句是说其所怀念的人因路远而无法在梦中归来与亲人相见。后一首的“谁在秋千，笑里低低语”，风光旖旎，更非后期之作。这两首词都有较高的艺术成就。前一首的“离恨”两句，不仅写离恨极为传神，而且被用来作为离恨比喻的春草，更是充满动态地呈现于读者眼前。后一首上片的“数点”两句，写春天轻柔的美，灵动曼妙。后片的“一片”两句，写少女情怀，也细腻周至。也正因李煜前期的词虽还不如李璟，但在写景、抒情上已深具功力，是以后期环境骤变，感情上受到强力刺激，即能以词为工具，写出他的无穷悲哀和痛苦。

王国维在《人间词话》中说：“词至李后主而眼界始大，感慨遂深，遂变伶工之词而为士大夫之词。”又说：“尼采谓：‘一切文学，余爱以血书者。’后主之词，真所谓以血书者也。宋道君皇帝（徽宗）《燕山亭》词亦略似之。然道君不过自道身世之戚，后主则俨有释迦、基督担荷人类罪恶之意，其大小固不同矣。”这都是就李煜的后期词而言。王国维的真实意思是说：李煜的词已经不只是写个人的身世之感，在他所写的自身痛苦中，实体现了人生的痛苦，也即人类共同具有的痛苦。在这一意义上，也可说是在代表人类受苦，这就是他所谓的“释迦、基督担荷人类罪恶之意”。王国维的这种意见，是从他的悲观主义哲学出发的，自不免有其片面、夸大之处，但说从后主的词中已经不只看到其个人的悲哀，而且看到了某些人生的悲哀，这却是确实的。从而所谓“词至李后主而眼界始大，感慨遂深”，也是有依据的。

李后主的词，实破个人身世之感而能引起读者共鸣的，有《乌夜啼》等：

林花谢了春红，太匆匆。无奈朝来寒雨，晚来风。　　燕脂泪，留人醉，几时重。自是人生长恨，水长东。（《乌夜啼》）

帘外雨潺潺，春意阑珊。罗衾不耐五更寒。梦里不知身是客，一饷贪欢。　　独自莫凭栏，无限关山。别时容易见时难。流水落花春去也，天上人间。（《浪淘沙》）

风回小院庭芜绿，柳眼春相续。凭栏半日独无言，依旧竹声新月似当年。　　笙歌未散尊前在，池面冰初解。烛明香暗画楼深，满鬓清霜残雪思难任。（《虞美人》）

在这些词里，我们看不到任何帝王痕迹，而只听到了普通人的对于生活的悲叹。其具体内容是：生活中的美好的东西实在消逝得太快，所谓“林花谢了春

红，太匆匆”；消逝了的东西，永远不可能再得到，因为，“无限关山，别时容易见时难”；而在消逝了以后，重新回忆起来的时候，不但不能得到安慰，反而只能更加感觉到今天的凄凉——“满鬓清霜残雪思难任”。李煜在诉说这一切时，虽似平静，心却在流血。例如，“自是人生长恨，水长东”，“流水落花春去也，天上人间”，前者是对人生唱的无限悲痛的挽歌，后者是对生命中的短暂而美好的一切的告别。这些句子，也就是王国维所说的“以血书者”。

李煜的词，也有一些是可以看出昔日帝王的影子的。但因其重点是在写当前的悲痛，而且悲痛之情极其强烈，所以仍能引起读者的共感，例如《虞美人》：

> 春花秋叶何时了，往事知多少！小楼昨夜又东风，故国不堪回首月明中。　雕栏玉砌依然在，只是朱颜改。问君能有几多愁，恰似一江春水向东流。

“雕栏玉砌”当然不是一般的人家所有，但其所强调的却在于“只是朱颜改”。意思是指：无生命的东西可以长在，但人的一生却是那么快地流逝，转瞬之间，朱颜就已消失。因此，在读这些词句的时候，人们只是跟作者一起为生命的短促而感慨，不再由于作者昔日的拥有雕栏玉砌而产生感情上的隔阂。再加以此词的上片，一开始就指出了生灭的无常①，以及人在这样的生灭过程中的无法解脱的烦恼：老是留恋着不可复追的过去，不肯忘却，而回忆却又带来更多的痛苦。所以，当作者在最后提出“问君能有几多愁，恰似一江春水向东流”时，他自己固然已经感觉到他所经历的愁苦本身实是人生的愁苦，是读者（“君”）也已经历到或将要经历到的，而读者也已跟着他沉浸入这种哀愁中了。

这是一首很动人的词，李煜也为此而献出了自己的生命。相传宋太宗对此词中的“小楼昨夜又东风”云云很恼怒，因为这说明他还在留恋过去；再加上他在七夕时曾命人奏乐歌唱，认为他无悔罪之心，就用药把他毒死了。

除了写上述的人生悲哀之外，李煜还有一些写寂寞、孤独的作品，也很深切：

> 无言独上西楼，月如钩。寂寞梧桐深院，锁清秋。　剪不断，理还乱，是离愁。别是一般滋味，在心头。（《乌夜啼》）
>
> 深院静，小庭空，断续寒砧断续风。无奈夜长人不寐，数声和月到帘

---

① 春花喻生机蓬勃，秋叶喻枯萎。“春花秋叶何时了”，意为春花忽已变为秋叶，这样的生灭过程何时才是结局。

栊。(《捣练子令》)

上一首所写的“离愁”,是离别故国之愁。这一种愁是无法向人诉说的,只能独自在心头咀嚼;而自然景色又是如此凄凉:月亮是那么黯淡,梧桐又是那么寂寞。后一首也是写自己的孤独感:夜深了,宅院中的人都已睡去,只有他无法入眠。而随着断续的风声传来的隐约的砧声,以及深秋的寒月,更增加了他的烦忧。这些作品所蕴含的哀愁,虽不如“流水落花春去也,天上人间”那样地惨人心目,但也很有感染力。

李煜后期作品之所以在中国文学史上占有重要地位,是因为从那时开始,词才进入卓越的纯文学领域,成为作家融入了自己生命和心灵的真诚歌唱。李璟的词尽管优秀,却是代思妇诉愁;冯延巳、韦庄的有些词虽然是写内心的真实,却没有李煜词那种灵魂的颤动。至于李煜词的魅力,就在于他那强烈的感情,以及他在前期就开始培养起来的选择、配置意象使之与感情密切配合的能力,与这种意象相称的自然而清新的语言。

宋初其他词人的作品

李煜一生兼跨两朝,在文学上倾力作词,是一个典型的词人。宋初像他这样的词家,可谓绝无仅有。现存大部分宋初词,其作者大都是诗人,词只是他们作诗之余的消遣。但这些诗家之词中,也有一些写得比较出色。

与下一章我们将要介绍的宋初诗稍有不同,宋初的词并未显出太多的风格异趋之态,而基本上沿着唐五代尤其是南唐词的发展路径前行。比如在诗歌创作上属于不同流派的王禹偁(954—1001)和寇准(961—1023),其词作即具有一种相似的特征:重视由眼前美景生发个人的情怀。

雨恨云愁,江南依旧称佳丽。水村渔市,一缕孤烟细。　　天际征鸿,遥认行如缀。平生事,此时凝睇,谁会凭栏意!(王禹偁《点绛唇》)

春色将阑,莺声渐老。红英落尽青梅小。画堂人静雨濛濛,屏山半掩余香袅。　　密约沉沉,离情杳杳。菱花尘满慵将照。倚楼无语欲销魂,长空黯淡连芳草。(寇准《踏莎行》)

尽管从语辞方面看,两词仍有清俊与艳丽之别,但其总体情致却是基本一致的。在王禹偁的词里,看不到他诗中特有的那种基于儒家正统观念的对现实的强烈参与,所有的,只是面对秀丽迷蒙的江南水村景色,回顾平生而涌起的一股无法言说的怅惘之绪。在寇准的词里所显现出的,则虽与其诗境无甚大的差别,但表现那份由胜景而生成的欲语不得的惆怅,却比其诗中述写同类题

旨，显得更为细密缠绵，因而也更为深入动人。值得注意的是，无论是王词还是寇词，在形式上都采用了上片以景中含情之句起笔，转向描绘平静的景色，下片则主要表现个人由景生情的心绪那样一种结构。这种即景生情的词作形式，在林逋(967—1029)的笔下衍化成为一种更简单、更具民歌风味，却因此更能打动人心的抒情手段。著名的《长相思》即是典型的例子：

> 吴山青，越山青，两岸青山相送迎。谁知离别情？　君泪盈，妾泪盈，罗带同心结未成，江头潮已平。

自然生成的江水两岸的吴山与越山，被拟人化地引入词中，来作这对有情而不得不分离的恋人现实处境的反衬，如果说那日日相对峙于江岸两边的吴山越山是无法分离的话，那么已有“罗带同心”之愿的男女被生生拆散，将是何等残酷的人生悲剧！但对于这样的人生悲剧，林逋采用的，却是表面克制的描写形式：整首词所用都是平声韵，且一韵到底，词末“江头潮已平”一句，句式的平静与内容上的无奈，更显出词所表现的悲剧的深度——连自然的山水都能够永世相伴，“谁知离别情”，深深相爱的恋人却只能接受分离的现实，这不是人生的一大悲哀么？

现存宋初词作中，还有两首也值得一提。其一是潘阆(？—1009)的《酒泉子》之四：

> 长忆西湖，尽日凭栏楼上望。三三两两钓鱼舟，岛屿正清秋。　笛声依约芦花里，白鸟成行忽惊起。别来闲整钓鱼竿，思入水云寒。

词所写是杭州西湖的秋天胜景。与上述几首宋初词相比，此词情致恬淡，可以说是一首重在写景的作品。但由于词中较好地设计了画面与声音的巧妙配合，并力图使宏观与微观的描写错落有致，因此整体上具有一种俊美之姿。另一首值得注意的词，是钱惟演(977—1034)的《玉楼春》：

> 城上风光莺语乱，城下烟波春拍岸。绿杨芳草几时休？泪眼愁肠先已断。　情怀渐变成衰晚，鸾镜朱颜惊暗换。昔年多病厌芳樽，今日芳樽惟恐浅。

惟演是吴越忠懿王钱俶之子，入宋后处境比李煜好得多。此词据黄昇《花庵词选》说，乃其“暮年之作”。尽管从境界上看与李煜入宋后之作有高下之别，但表现那种因美好时光的流逝而生成的个人深切慨叹，其强烈程度并不亚于李煜。这从一个侧面反映了宋初词所特有的时代风貌，也显示了李煜词在宋初不乏其直接的后继者。

第二节 柳永、晏殊与张先

以李煜为代表的宋初一代作家对于词的努力实践，为具有宋代面貌的词的形成，创造了条件。这样到仁宗朝，词逐渐走向繁荣。首先为这一繁荣局面的展开作出重要贡献的，是柳永、晏殊和张先三大家。三家之中，柳永的天分与才情最高，其与晏殊分别从俗、雅情趣不同的两个方面，将宋词引入了一个崭新的境界。张先创作成就稍逊两家，但从整合柳永、晏殊两家的角度，为宋词的进一步成熟作了积极有益的探索。

柳　永

柳永初名三变，字景庄，后更名永，字耆卿，崇安（今属福建）人。他的生卒年现已无法确考，大致的生活年代，一般认为在太宗雍熙至仁宗皇祐间①。早年即以擅长文辞与制曲闻名，长期出入于歌楼酒肆与妓院，流浪于江淮、两湖等地，创作了大量为大众喜爱的俗曲词。大约在景祐元年（1034），他进士及第，之后授睦州团练使推官、定海晓峰场盐官等职，官至屯田员外郎，故后世又称之为“柳屯田”。有《乐章集》。

在词这一文学体裁由五代风尚向宋人格调转变的过程中，柳永起了十分重要的作用，作出了无人可以替代的独特的贡献。他是北宋皇朝建立后出生的作家中，最早一位以词为主业，大量写词，并且作品结集流传下来的著名作家。他的词，是最早在较大程度上脱离了南唐五代词的官僚士大夫的崇雅趣味而表现了具有北宋面貌的新的市民情趣的成功实践。同时，他对词的形式变革进行了广泛而卓有成效的探索，其成果为后来的宋词创作提供了具有更大表现空间的范式。

柳永现存词作中的大部分，留给读者以鲜明印象的，是其世俗化的格调。虽然主题仍是五代以来词作所流行的艳情，表现的方式却不再是精致与含蓄，而是充满了一种热烈与率真的意绪。如《法曲第二》：

> 青翼传情，香径偷期，自觉当初草草。未省同衾枕，便轻许相将，平生欢笑。怎生向、人间好事到头少。漫悔懊。　细追思，恨从前容易，致

---

① 唐圭璋、金启华《柳永事迹新证》（载《文学研究》1957 年第 3 期）考证柳永生年约为雍熙四年（987），卒年约为皇祐五年（1053）。

得恩爱成烦恼。心下事千种，尽凭音耗。以此萦牵，等伊来，自家向道。洎相见，喜欢存问，又还忘了。

词以第一人称的口吻，描写一位堕入情网的女性被懊悔、烦恼与欢喜等诸多心绪所困扰的神态与心态。从语言运用的角度论，其中已完全看不到前此南唐情词的那种精练与蕴藉深厚，而弥漫着一种口语化与直截了当的真切之感。尤其是词末，写那位痴心女子等待心上人与之重逢的心情，是本想对方来时责问其何以音信全无，待到相见了，却因为大喜过望，只顾相叙别后之情，而将原本准备的质问抛到了九霄云外，可谓传神之极。

如果用传统的文学批评观点看，这首词整体上的一个不可原谅的缺陷，是写得太"露"，太"俗"，其内容从头至尾表现了本不应表现或不该如此表现的私情。但是它却具有那些同时代人所写的含蓄而雅致的词所不具备的独特的风致——真，因此即便是今天的读者读来，仍能感到一份动人心致的情趣。

同样用世俗化的文字表现市民式真情、具有一种世俗的人生感情的作品，在柳永词集里还有一首更为著名，即《定风波》：

自春来，惨绿愁红，芳心是事可可。日上花梢，莺穿柳带，犹压香衾卧。暖酥消，腻云亸，终日厌厌倦梳裹。无那！恨薄情一去，音书无个。

早知恁么，悔当初、不把雕鞍锁。向鸡窗、只与蛮笺象管，拘束教吟课。镇相随，莫抛躲。针线闲拈伴伊坐，和我，免使年少，光阴虚过。

此词的中心话题与上引《法曲第二》十分相似，都是表现女性对暂时离别的情人因思念而起的种种幻想。不同的是在这首《定风波》里，由于采用了不少带有浓烈色彩与感觉的物象，如春天的"惨绿愁红"与恹恹沉睡的女子的"香衾"与"腻云"之类，使得整首词在风格上更为远离"清雅"之途，而具有了一种由世俗的人生感情"腻"结而成的真率情调。像"针线闲拈伴伊坐"，就词句与境象来说，都为一般崇雅的士大夫所鄙视①，但在柳永，却是写出了当时普通女性渴望平安与长久的感情生活的实况。

柳永同时也擅长用士大夫所接受的比较风雅的形式，表现现实人生中的情感际遇。他的一批被后人广泛称道的词作，大都可归入此类。如著名的《雨霖铃》：

---

① 张舜民《画墁录》云："柳三变既以词忤仁庙，吏部不放改官，三变不能堪，诣政府。晏公曰：'贤俊作曲子么？'三变曰：'只如相公亦作曲子。'公曰：'殊虽作曲子，不曾道"彩线慵拈伴伊坐。"'柳遂退。"晏殊的回答，可以代表当时一般士大夫的普遍看法。

寒蝉凄切，对长亭晚，骤雨初歇。都门帐饮无绪，留恋处，兰舟催发。执手相看泪眼，竟无语凝噎。念去去，千里烟波，暮霭沉沉楚天阔。
多情自古伤离别，更那堪、冷落清秋节！今宵酒醒何处？杨柳岸、晓风残月。此去经年，应是良辰好景虚设。便纵有、千种风情，更与何人说？

词用现实与想像相结合的方式，表现离别带给有情人的深切痛楚与无尽惆怅。上片所写为实景，景中之物，如寒风中嘶鸣的蝉，刚刚停下的阵雨，暮霭笼罩下的浩渺无边的水上烟波，皆凄婉低迷，仿佛都在为即将分别的这对沉浸于挚爱中的异性伤感不已。景中之人，却只有默默地流泪，而无法说出一句道别的话。下片转入拟虚之境，所绘均为离人分别之后的情形。而彼时的景物，如最典型的"杨柳岸、晓风残月"，却一反前片实景的低沉况味，而显出一份清丽之色。但也因这份清丽之色，使身处此虚幻之境的主人公更因佳人的不在而深感悲哀，所谓"便纵有千种风情，更与何人说"，正表现了真爱的唯一性与离开真爱的对象给主人公带来的无法弥补的创伤。值得一提的是，《雨霖铃》中所描绘的这种真爱，精神实质上与前引柳永的俗词中所表现的爱情之真并无差异，它们都是柳永词之具有强烈的感染力的真正根源，也是一般宋代词作虽然表现个人情感，却无法与柳词相提并论的重要缘由。

与前辈词人词作相比，柳永的词更具有现实的具象性，描写更细致具体，从而抒情与叙事紧密结合。如此词上片，既可说是抒情，也可说是叙事。这既大大提高了词的叙事能力，也更切近普通市民的情感，并且因为表现这种市民化的情感主要不是采用传统的比较含蓄的方式，而较多运用直露、铺写的形式，所以他的词作经常出现篇幅较大的情形。北宋词中与小令相对的慢词长调的大量出现，即始于柳永。

柳永的《乐章集》共收词二百余首，其中将近一半都是慢词长调。柳永用一种更为舒缓也更为开阔自由的艺术形式吐露自身的情感，其对于宋代文学发展的贡献是十分突出的。他的俗词中的《浪淘沙》，将原来常规的双调五十四字，翻衍成双拽头的三叠一百四十四字，以之表现自己半夜梦醒，回忆与佳人"相怜相惜"的"万般千种"情态，进而深盼重逢到来的曲折缠绵的心路历程；雅词中的《戚氏》，用新创的长达二百余字的篇幅，深情而详细地回忆自己往昔"暮宴朝欢"的快乐生活，表达自己因追怀往事而起的无限惆怅。凡此都把宋词带上了一条新的富有生机的发展路途，同时也为其后出现的新的文学样式——曲——细致地摹写人生百态，提供了可资借鉴的艺术手法。至于因为篇幅的拓展而形成的在词作中多采用赋体的铺排与对句笔法，则已是许多研

究者共同指出的柳词的明显特征了①。

不仅如此，柳永还从一己的感受出发创作了不少带有或深邃或旷大的词境的作品，给以后宋词的创作提供了极富启发性的意境与题目。他的《八声甘州》，写的是个人面对滚滚东流的长江水而生起的思乡之情：

> 对潇潇暮雨洒江天，一番洗清秋。渐霜风凄紧，关河冷落，残照当楼。是处红衰翠减，苒苒物华休。惟有长江水，无语东流。　　不忍登高临远，望故乡渺邈，归思难收。叹年来踪迹，何事苦淹留？想佳人、妆楼颙望，误几回、天际识归舟？争知我、倚阑干处，正恁凝愁？

以后宋词中常出现的面对山水凝望思索，并以此展开叙述、描写与抒情的表现形式，大概即可追溯到柳永此词。而其《双声子》的下片所写——

> 想当年，空运筹决战，图王取霸无休。江山如画，云涛烟浪，翻输范蠡扁舟。验前经旧史，嗟漫载、当日风流。斜阳暮草茫茫，尽成万古遗愁。

虽是由吴王夫差旧国的消亡而起的感慨，而其词对于后来苏轼著名作品《念奴娇·赤壁怀古》的影响也是一望便可知的。后来学者评宋词，以为自仁宗朝以后已由南唐一路转换成为宋代本朝特色的一路，而后者的关键性的特征是所谓的“发越”，也就是从一种比较拘谨含蓄的境界，走向一种更为扩展、豪放的境界。柳永的词，虽然整体上尚未达到“发越”的程度，但片断的词语，确已突入其境。

但是柳永在宋代以至后代的运气并不佳，他的俗词一直遭到论者的猛烈抨击，谓之“格固不高”、“韵终不胜”、“杂以鄙语”等等②，甚而至于像“杨柳岸、晓风残月”这样的佳句，也被浅薄地讥刺为“梢公登溷诗”③。后来北宋词的发展尽管在形式上吸收了由柳永开辟的慢词长调，但以表现真情为旨归的俗词，却未获得进一步的深化，而有流于游戏之作的趋向。

晏　殊

年辈与柳永相仿，而在北宋中叶词坛上与柳永异途而行的代表性词家，是晏殊。

---

① 参见日本学者宇野直人《论柳永的对句法》，中译收入王水照等编译的《日本学者中国词学论文集》，上海古籍出版社1991年版。又，龙榆生在《宋词发展的几个阶段》一文中认为，柳永慢词长调中的承转方式，是“从魏、晋间骈文得着启示”而来的。文收入《龙榆生词学论文集》，上海古籍出版社1997年版。

② 分别见陈振孙《直斋书录解题》、李之仪《姑溪词跋》及《历代词叙》引孙敦立语。

③ 见贺裳《皱水轩词筌》引时人语。

晏殊(991—1055),字同叔,临川(今属江西)人。七岁能属文。景德年间,以神童召试,赐进士出身。后屡迁官,由翰林学士,拜集贤殿学士同中书门下平章事,兼枢密院使,成为仁宗朝著名的宰相。晚年曾一度外放,复以疾归京师,留侍经筵。卒赠司空兼侍中,谥“元献”,故世又称“晏元献”。有《珠玉词》。

晏殊的家乡江西临川,五代时属南唐的统治区域。南唐词的明丽温婉、蕴藉深厚的特征,在日后的晏氏词作中可以看到其影子①。就词家而言,晏殊最喜欢的冯延巳,便是南唐词坛大家②。而冯氏那种擅长用小令表现言说不尽的惆怅的特长,似乎也在很大程度上为晏殊所继承,成为晏词的一个突出的表征。只是晏词中所表现的惆怅,大多不是由男女情爱而起,而更多地与更为宽泛意义上的个人生存境遇有关。

时间的流逝以及因此而带来的人事变幻,是晏殊经常在词中咏叹的。他似乎很喜欢用花天酒地的暂时欢乐,去反衬人生易老的宿命话题:

> 一向年光有限身,等闲离别易消魂,酒筵歌席莫辞频。　满目山河空念远,落花风雨更伤春,不如怜取眼前人。(《浣溪沙》)
>
> 池塘水绿风微暖,记得玉真初见面。重头歌韵响铮淙,入破舞腰红乱旋。　玉钩阑下香阶畔,醉后不知斜日晚。当时共我赏花人,点检如今无一半。(《玉楼春》)

前一首末尾借用《莺莺传》中崔莺莺诗“还将旧来意,怜取眼前人”之句,从而从一个侧面反映了唐传奇对后世文学的影响,但晏殊在此处抒写的却不是欲与佳人共欢的意趣,而是人生有限、欢娱难再的无奈。在后一首中,上片歌舞醉欢的热闹场面,至下片被西斜的落日和旧伴遄逝的触目惊心的悲叹所消解。两词的中心话题显然是:个体生命的短暂及死亡的无法抵抗,因此只能用醉酒为欢来获得暂时的解脱。

即便是平凡的、恬淡的日常生活场景,在晏殊心中也会引动种种莫名的惆怅,并通过小词表现出来。如著名的《浣溪沙》:

> 一曲新词酒一杯,去年天气旧亭台。夕阳西下几时回?　无可奈何花落去,似曾相识燕归来。小园香径独徘徊。

夕阳西下时分,还是像去年今日的天气,面对着一切依旧的亭台楼阁,词人在

① 王灼《碧鸡漫志》云:“晏元献公……风流蕴藉,一时莫及;而温润秀洁,亦无其比。”“风流蕴藉”、“温润秀洁”,这两大特征亦可说是南唐词的特点。

② 刘攽《中山诗话》云:“晏元献尤喜江南冯延巳歌词。其所自作,亦不减延巳。”冯延巳在南唐几度担任宰相,而晏殊亦官至是职,不知这种巧合是否也增加了晏殊对冯氏词的亲近感。

一曲新词的伴奏下，慢慢地酌上一杯酒，这本该是个十分恬静、惬意而令人深感自由的场景。然而在晏殊看来，这类似乎不会变更的秀美场景，本质上都是充满着矛盾，变动不居，并且包含了无法挽留的衰败与无法抵御的更新的；而处于其中的个人，则不过能顺势欣赏那偶然出没的美景，而无法更进一层去把握万物的流转规律。对于花开花落的"无可奈何"，与对于年年归来的燕子只能做到"似曾相识"而无法确证，工整的对句，说明的正是自然的一切都不可能为个人所左右那样一个绝对真理。

从艺术表现的形式方面看，晏殊在描绘那份几乎无处不在的惆怅时，笔触较冯延巳更为细致，并且具有一种以理性为归依的矜持——换言之，尽管他在词中表达了个人的情感，其方式却不是情思充溢，更不是一泻千里。兹以《踏莎行》为例：

> 小径红稀，芳郊绿遍，高台树色阴阴见。春风不解禁杨花，濛濛乱扑行人面。　翠叶藏莺，珠帘隔燕，炉香静逐游丝转。一场愁梦酒醒时，斜阳却照深深院。

为了表现词末一场愁梦酒醒之后，词人面对斜阳照射进空旷的深宅大院场景时的落寞心绪，这首词不惜大费"闲"笔，从院子外的芳郊小径落笔，一直写到帘外树上的黄莺、燕子，与静静点着的炉香。但细细品味，却"闲"笔不闲，每一笔所绘图景，都蕴含了与词人心境相近的意绪，像下片中的"炉香静逐游丝转"，用极其尖新细巧的笔触，把香炉中袅袅回旋上升的烟丝的形态充分展现，而同时又借隐喻之效，很自然地使它完成了一次完美的过渡——从上面描写的一幅幅自然之景，过渡到紧接着登场的满怀惆怅心绪的主人公。南唐词有时也有类似的表现形式，但像晏殊这样在小词中富有理致地、严密地层层推进，以构筑一种精巧的词境，却不多见。就这点而言，后人将晏殊誉为"北宋倚声家初祖"（冯煦《六十一家词选例言》），也不是毫无道理的。

与同一时期的柳永相比，晏殊在词的写作上表现出明显的趋雅倾向，这与南唐词有较多的关联，而与柳永所擅长的俗词取径完全不同。但是无论是晏词还是柳词，有一个共同点是显而易见的，那就是都注重从个人的感受与生活实态出发，表现真切的情感。这与同一时期的宋代诗文中萌芽的淡化感情、崇奉理念的情势形成了尖锐的对立。从这一层面而言，风格与旨趣相异的柳、晏词，又可以说是殊途同归的。

张　先

从不同的角度，使宋词在北宋中叶尤其是仁宗朝开始以一种独立的文学

样式的面貌呈现在世人面前的，除柳永和晏殊外，还有张先。他尽管在创作上未曾如柳、晏两家那么显现鲜明的个性，却擅长折衷两家之长，为宋词的发展贡献其独特的才智，因此也颇值得在文学史中著上一笔。

张先(990—1078)，字子野，乌程(今浙江湖州)人。举天圣八年(1030)进士，由宿州掾升知吴江县，历任嘉禾判官、永兴军通判，以屯田员外郎出知渝州、虢州，又入为都官郎中。晚年致仕，闲居于杭州、湖州等地。有《安陆词》。

张先生性开朗，喜好戏谑，一辈子都过着有声妓相伴、诗酒流连的闲雅生活。他年纪稍长于晏殊，而略少于柳永，活了将近九十岁的高寿，故后半生与下一辈的王安石、苏轼等著名文人也都有交往。特殊的经历，使他成了北宋词由逐渐兴盛走向全面繁荣的见证人；同时他本人的词，也以其独特的兼容与创新并存的特质，为宋词的发展增添了光彩。

小令是晏殊等同时代追随南唐词风的传统型词人擅长的词体。张先在词坛上虽不以创作小令著称，但也留下了一些令词佳作。如下面这首《相思令》：

> 蘋满溪，柳绕堤，相送行人溪水西。回时陇月低。　　烟霏霏，风凄凄，重倚朱门听马嘶。寒鸥相对飞。

上下片各十八字的这首小词，大半的文字都是描绘自然景物，人在其中的只有“相送行人溪水西”和“重倚朱门听马嘶”两句。但词人却以这两句为中介，前续后延，使整首词描绘的自然，都笼罩在一种因送别而起的惆怅之中。像上片结尾所写的送别之后抬头望见陇上月儿低垂的景象，所映衬的，实是主人公送别亲友之后内心情绪的低落；而下片结尾所绘的寒风中对对鸥鹭相伴而飞的景致，又很容易使人想起人不如鸥的分离情势。这种用小令的形式，借自然之景抒发个人惆怅情怀的创作方法，显然与晏殊词的形态及中心题旨是相似的。

但在另一方面，张先也写了不少新起的长调慢词，而且其中的一些作品，用词轻艳，情感恣纵，与柳永的情词不乏相近之处。如《山亭宴慢》：

> 宴亭永昼喧箫鼓。倚青空、画阑红柱。玉莹紫微人，蔼和气、春融日煦。故宫池馆更楼台，约风月、今宵何处？湖水动鲜衣，竞拾翠、湖边路。
> 落花荡漾愁空树。晓山静、数声杜宇。天意送芳菲，正黯淡、疏烟逗雨。新欢宁似旧欢长，此会散、几时还聚。试为挹飞云，问解寄、相思否？

尽管从整体上看，由于词中缺乏柳词特有的那种“真”的情致，因此感染力不强，但在运用铺叙的手法比较自由地展开场景描写，使词具有一种雅致之中透露着热烈之美的格调方面，张先的确与柳永一样进行了有价值的探索。同时可以一提的是，包括这首《山亭宴慢》在内，张先的不少词作，词牌之下都出现了简短的小序，以说明该词的实际创作目的或情形。像《山亭宴慢》即有小序

云："有美堂赠彦猷主人。"这种在词牌下加序的形式，在前此的词作中是几乎见不到的，它是张先在使词的表现领域更为宽泛方面所作的另一项具有独特意义的探索性工作①。

张先词作中，最为后人称道的，是一部分融合了柳、晏两家词之长，而又发挥了张先个人艺术才情的作品。所谓融合两家之长，指的是既有柳词重视真情抒发的一面，又有晏词婉丽工巧的一面。所谓发挥其本人的艺术才情，则是指其词作尤其擅长图像性的构思与色彩的搭配，因为张先本人除了擅长填词，同时亦能画②。试看如下这首张先名作《天仙子》：

> 《水调》数声持酒听，午醉醒来愁未醒。送春春去几时回？临晚镜，伤流景，往事后期空记省。　　沙上并禽池上暝，云破月来花弄影。重重帘幕密遮灯，风不定，人初静，明日落红应满径。

此作词牌下有小序云："时为嘉禾小倅，以病眠不赴府会。"据考时在仁宗庆历元年（1041），张先五十二岁③。词写的是已过盛年的词人因孤独而起的伤时之感，上片纯抒情，下片兼写景，而其中最为人称道的，是下片中间的"云破月来花弄影"句以及词末数语。"云破月来花弄影"一句，与张氏另两首词中的"隔墙送过秋千影"、"浮萍断处见山影"，以都有"影"字而脍炙人口，为张先带来了"张三影"的美誉④。其实对"影"的偏爱，正反映了张氏作为画家对图像性意象的敏感。单就"云破月来花弄影"一句而言，则在动态的描述中借助富于生命力的动词——"弄"，拟人化地凸现夜景的幽丽与令人伤感的寓意，又说明张先画家兼词家的双重身份与特长，为他的文学创作带来了超越绘画平面效果的优美意境。至于"风不定，人初静，明日落红应满径"，其实也可作如是观，只是它们对于《天仙子》一词中心题旨的揭示，更为直接，写出了词人对未来的无可奈何之绪。

在表情方面较《天仙子》更出色一些的还有《千秋岁》：

> 数声鶗鴂，又报芳菲歇。惜春更把残红折，雨轻风色暴，梅子青时节。永丰柳，无人尽日飞花雪。　　莫把幺弦拨，怨极弦能说。天不老，情难绝，心似双丝网，中有千千结。夜过也，东窗未白凝残月。

---

① 有关张先词这方面的更详细的分析与研究，可参看日本学者村上哲见《唐五代北宋词研究》中有关的章节。其书中文本由杨铁婴译，陕西人民出版社1987年版。

② 世传《十咏图》即张先之作。

③ 参见夏承焘先生《张子野年谱》庆历元年条，谱收入《唐宋词人年谱》，上海古典文学出版社1955年版。

④ 见《苕溪渔隐丛话》引《高斋诗话》。

此词的引人注目的特征，一是在张先所擅长的图像性构思中，突出了色彩的效用：上片的因春天逝去而造成的红残绿消景色，至下片进一步转为夜的黑暗（只是词未用"黑"、"暗"之类的字眼，而以"夜过"、"残月"、"东窗未白"等景象加以侧面的展示），其所创造的整体意象，暗示了一种生命受到摧残的可悲局面。二是尽管在色彩描绘方面显现了这种悲观性的局势，却以下片的大部分文字，构筑起一道感情的护卫长堤，用"天不老，情难绝"等具象与抽象交织的叙述，去展现面对自然变幻时的个人内心情绪的激烈波动。情在整首词里虽然是作为受自然压抑的一面被展露的，但其激烈的反抗性与真切程度，依然可以打动读者的神经，使他们为词中所写的那份似乎无法述说清楚的强烈的悲戚而感慨。

在宋词的发展过程中，张先所起的作用，是将柳永的新变之词与晏殊的传统之词加以初步的整合，为以后的宋词指示了若干新的方向。从宏观的角度看，他本人的创作也许尚未达到如陈廷焯所说的"古今一大转移"（《白雨斋词话》）那样的高度，但他所作的富于探索精神的种种尝试，的确是值得充分肯定的。

仁宗朝繁荣的词坛上，除了柳、晏、张三大家，还有一些并非很致力于词的文士，也尝试创作具有新风格的词，为北宋词境的开拓，作出了特殊的贡献。其中最突出的，是范仲淹（989—1052）。

仲淹字希文，吴县（今江苏苏州）人。大中祥符八年（1015）进士，曾官枢密副使、参知政事。与晏殊、张先等皆有交往。他的词，为传统词评家最为看好的是《苏幕遮》，该词上片所写的"碧云天，黄叶地，秋色连波，波上寒烟翠。山映斜阳天接水，芳草无情，更在斜阳外"，确实情景俱胜，其中起首两句，后来即为《西厢记》袭用，以衬托张生与莺莺离别时令人悲感的场景。从拓展词境一面看，则范词中更有价值的，是下面这首《渔家傲》：

> 塞下秋来风景异，衡阳雁去无留意。四面边声连角起。千嶂里，长烟落日孤城闭。　浊酒一杯家万里，燕然未勒归无计。羌管悠悠霜满地。人不寐，将军白发征夫泪。

词在此前表现的主题，一直是比较狭窄的个人情绪尤其是男女之情。范仲淹此词，则以浑厚的笔力，展示了边关壮丽的景色和驻守边关的将士内心深切的苦闷。后来苏轼等把词的表现空间进一步拓展，使词成为一种和诗一样可以描绘一切事物的文学样式，从历史的角度看，其前驱实即范仲淹此词。不同的是，范词尚带有颇为浓烈的感情，苏词则大部分感情都

比较淡化了。

第三节　从六一词到东坡词

柳永、晏殊、张先三人，是北宋第一代真正意义上的重要词人；宋词的基本面貌，就是在他们手中确立的。然而在他们之后，北宋词坛出现了短暂的断层。由于诗文领域里响起了强烈的复古崇道的呼声，官僚文人集团中的大部分著名人士都将创作重点转向了诗歌与文章。以抒写个人情感与男女之恋为主要方向的词，在整体上受到冷落。其间比较特别的，是以开创诗文“宋调”而闻名的六一居士欧阳修（1007—1072），尽管在诗文理论与作品里显现了崇道抑情的明确倾向，却同时写了大量以艳情为主题的词。欧阳修之后，直到神宗朝，词坛才重新出现了以填词为主业的词家晏幾道；与此同时，诗文兼长的苏轼，也涉足词的创作，开始了其旨在拓展词境的大胆探索。

六　一　词

在宋代文学发展历程中，欧阳修首先是作为诗文“宋调”的提倡者与主要实践者而名载史册的。有关他的生平及其诗文方面的情况，我们将在下一章中作详细的述评。这里先讨论一下他的词——即世所盛传、以其别号命名的“六一词”。

据唐圭璋先生辑校的《全宋词》，“六一词”现存二百余首。这些词中有相当一部分由于是以表现艳情为主旨的作品，自南宋起就被个别学者怀疑非欧阳氏之作。这种怀疑的前提，一是欧阳修诗“温柔敦厚”，词不可能与之异途；二是像欧阳修这样的著名文士，不可能写“浅近”之词①。这两个前提其实都站不住脚。因为除了个别互见他人词集之作确有可商榷之处外，被目为他人伪作的“六一词”，几乎全都出于《醉翁琴趣外编》中，而其书有宋本传世，非后世伪造。尽管其中也可羼入伪作，但假定一个作家在运用不同的文学体裁进行创作时必然旨趣、风格一致，原是臆想之辞。何况在宋代，诗与词所表现的内容，本来就有为一般文人约定俗成的明显区别。

如果我们能绕开那些先入之见，从整体上去把握欧阳修词的内在旨趣，则“六一词”所展示的，实是一个十分丰富的感情世界。

① 如蔡絛《西清诗话》即云：“欧阳（修）词之浅近者，谓是刘辉伪作。”

“六一词”与晏殊词以及晏词的源头南唐冯延巳词的相似处，前人已多论及。最著名的说法，是刘熙载的“冯延巳词，晏同叔得其俊，欧阳修得其深”(《艺概》)一语。那么，欧阳修是在怎样的意义上得冯词之“深”的呢？不妨先读一读下面这首《踏莎行》：

候馆梅残，溪桥柳细，草薰风暖摇征辔。离愁渐远渐无穷，迢迢不断如春水。　寸寸柔肠，盈盈粉泪，楼高莫近危阑倚。平芜尽处是春山，行人更在春山外。

此词所写，是一位女性在送别情人之后无法遏止思恋之绪的真切感情。上片和下片分别营造了一个以感情为旨归的颇具纵深感的自然场景，不同的是上片实际表现的是无止境的离愁，而借迢迢无尽的春水之景来作比拟；下片则实写行人远去后的春山，隐喻在双方重见之途上横亘着障碍。表现惆怅自然是冯延巳所擅长的，也是晏殊词中常见的题目。但利用自然景色的纵深感，来真切自然地表现词中主人公内心刻骨铭心的感情，则是欧阳修的专长，而这大约也就是所谓的得冯词之“深”的一个重要方面吧。

“六一词”中还有一首《蝶恋花》，起首场景即以数个“深”字加以描绘，整首词则情感抑郁，充满悲戚之调，也许可以拿来作为对欧阳氏词作之“深”的另一种更深层的内涵进行抉发的例证：

庭院深深深几许？杨柳堆烟，帘幕无重数。玉勒雕鞍游冶处，楼高不见章台路。　雨横风狂三月暮，门掩黄昏，无计留春住。泪眼问花花不语，乱红飞过秋千去。

此词也被收入冯延巳词集《阳春集》，故有个别学者认为非欧阳氏之作。但南宋初李清照词序已引其中“庭院深深深几许”句，谓之“欧阳公”作，所以目前一般都认为是“六一词”。词的上片所写，是男性恣游歌楼妓馆，女性在家中高楼颙望，也不能见其在章台路上的身影；下片所绘，即为此一女性的无奈、苦闷与悲戚之情。词中对于男性的感情宣泄需求，写得相当隐晦，但对女性期待爱情久长而不得的抒写，虽也运用了借喻的手法，所表现的感情的浓度却非常高。从精神上说，整首词表现的，其实是两性间感情的脆弱与虚幻。需要指出的是，由于欧阳修在表现这种脆弱与虚幻时采用了许多象征的手法，所以这首词在内蕴上也就有了与众不同的深入刻画人性的特征。“六一词”之“深”，这也是一个重要方面。

但欧阳修的词，有时也写得很浅，非但浅，而且有时还很俗，某种程度上可以说是承继了柳永俗词的特征。这方面的作品题材，依然是男女艳情，基调却主要不是悲戚之情，而更多地带有欢快、浪漫乃至喜剧化的色彩。且看下面三首：

凤髻金泥带，龙纹玉掌梳。走来窗下笑相扶，爱道"画眉深浅入时无"。　弄笔偎人久，描花试手初。等闲妨了绣工夫，笑问："双鸳鸯字怎生书？"(《南歌子》)

见羞容敛翠，嫩脸匀红，素腰袅娜。红药阑边，恼不教伊过。半掩娇羞，语声低颤，问道"有人知么"。强整罗裙，偷回波眼，佯行佯坐。　更问"假如，事还成后，乱了云鬟，被娘猜破。我且归家，你而今休呵。更为娘行，有些针线，诮未曾收啰。却待更阑，庭花影下，重来则个。"(《醉蓬莱》)

夜来枕上争闲事，推倒屏山褰绣被。尽人求守不应人，走向碧纱窗下睡。　直到起来由自殢，向道夜来真个醉。大家恶发大家休，毕竟到头谁不是？(《玉楼春》)

第一首写的是新婚夫妇间的闲情逸趣，主人公是新娘，上下片的两个问句都出自其口，而娇媚之态因之跃然纸上。第二首用了比第一首更多的口语化的文字，表现一位初涉情事的小女子内心的激动与矛盾心绪。第三首所绘则为一幅宋词中从未有过的夫妇争吵图。三词的题旨，无一称得上是深刻，用词也至为浅显，但刻画男女双方的神态与心态，却颇为传神。

亦深亦浅的"六一词"，从总体上看，是运用词这一特殊的文学体裁，把对人的感情的丰富性的艺术表现，推进到了一个新的高度。因此在一定程度上可以说是较前一代的张先词更具新意。但"六一词"中的某些奇异的特质，也不能不引起我们的关注。如词中大量出现有关"泪"的描写与场景，似乎寓示着欧阳修的内心积郁了太多的悲感，有过多的压抑的情绪。而词中大量的情感性表述，又与欧阳修诗文的崇道抑情倾向形成巨大的反差。一个人在需要大量情感投入的艺术创造领域里，某些场合过度地宣泄情感(欧阳词多借女性口吻大写情词可作例证)，在另一些场合又固执地抑制情感的表露，这从某种程度上说，实有人格分裂之嫌。而这种人格分裂竟出现在被目为一代宗师的欧阳修身上，又不能不说是宋代文学的一大悲哀。

小　山　词

欧阳修一辈的文人中，词不过是消遣性作品。直到其下一辈的晏幾道登上词坛，这一萧条的景象才有所改观。

晏幾道(1038—1110)字叔原，号小山，临川(今属江西)人。他是仁宗时期大词人晏殊的第七个儿子，但晚年家道中落，沉迹下僚，只做过颍昌府许田镇监的小官。有《小山词》。

词史上常将晏幾道与乃父晏殊并称为"大小晏"、"二晏"，而谓小晏词风承

大晏而来。这有一定的道理，因为晏幾道的词确有几分晏殊词的婉丽之貌。如下面这首《临江仙》：

> 梦后楼台高锁，酒醒帘幕低垂。去年春恨却来时。落花人独立，微雨燕双飞。　　记得小蘋初见，两重心字罗衣。琵琶弦上说相思。当时明月在，曾照彩云归。

词的中心话题，是忆念一位绝色的歌女小蘋。结构上采用了倒叙回环的手法：起首先自述酒梦之后，去年因小蘋离去而生的"春恨"再度涌上心头；接着回忆去年"春恨"生时，自己独立落花丛中，惆怅地面对雨中飞燕双双的情形；然后又回闪至"春恨"生以前，描绘初见小蘋时女孩的装束，与当时弦歌的场景；最后再回到现时，怅叙明月依旧，人事全非的悲怀。词中借喻的笔法随处可见，像"落花人独立，微雨燕双飞"，用燕子的双双结伴而飞，反衬词人的孤独与失落，被誉为"名句千古"①；而"当时明月在，曾照彩云归"，所写虽似实景，而实又寓含了景外之象，曾经被明月伴照而归的"彩云"，隐指的正是如今已经离去的小蘋。这种婉转的写法，自与晏殊词十分相似，稍显不同的，只是"小山词"更有一种清丽之姿。

"小山词"从另一个角度看，也与大晏词有精神实质上的差异，那就是其中少了晏殊作品中的那份矜持与节制，而多了一些洒脱乃至狂放；词中表现感情的程度，也更为激越。

黄庭坚序《小山词》，曾云："叔原乐府寓以诗人句法，清壮顿挫，能动摇人心。"所谓"诗人句法"、"清壮顿挫"，的确道出了晏幾道词作的重要的文学特征。"顿挫"的一面，上引《临江仙》即其典型。至"诗人句法"及"清壮"，可举《鹧鸪天》词为例：

> 彩袖殷勤捧玉钟，当年拚却醉颜红。舞低杨柳楼心月，歌尽桃花扇底风。　　从别后，忆相逢，几回魂梦与君同。今宵剩把银釭照，犹恐相逢是梦中。

这是一首由回忆、思念与重逢三个有自然逻辑顺序的场景组成的抒情性作品。由于《鹧鸪天》词在形制上与诗颇多相似之处，此词给人的第一感觉，确有诗的风致。尤其是上片的四句，前两句的具象化描写，与后两句既对仗工整，又比喻巧妙的补衬，似断实连，写尽了在自己倾心的歌舞女子陪伴下，词人当年沉醉欢场的恣纵之态。同时，从节奏上看，此词虽仍是写传统题材的男女艳情，但叙述与抒情的推进速度显然比大部分词作要快，有一种干脆利落之风，这大约就是黄

① 谭献《复堂词话》。

庭坚所谓的“清壮”。而无论是其所用的诗的形态还是词风的“清壮”，又都与词所表现的实际内涵密不可分。换言之，词风的一往无前，正是词人情感真切执着、一往无前的表征。这只要将词的下片与上片联系起来看，即可明了。词人之所以魂牵梦萦于那位当年殷勤劝酒的“彩袖”女性，是因为往昔的她既给自己带来了难以忘怀的美的歌舞，同时又使他在放浪形骸中得到了异乎寻常的快乐。可以说，正是因为有了这样一位充满活力的异性，晏幾道才真正获得了彻底袒露个性与情感的机遇。所以尽管是歌舞女子，在词人眼里她仍堪称红颜知己。一旦分别，留给词人的便是无穷无尽的思念；而当“今宵”的灯火再度照见这位令词人日思夜想的佳人时，他惊喜得几乎要怀疑自己身处梦境了。

“小山词”的洒脱乃至狂放，其背后的意识根源，乃是一种追求身心自由的天性。落魄的生涯，多情的品性，与傲然的人格，使晏幾道的个人行为颇有逸出常规处。如传说同时大诗人苏轼欲通过黄庭坚的中介，与之见一面，他却一口回绝，谓：“今日政事堂中半吾家旧客，亦未暇见也。”①这种反常规的个性，使其词作也呈现出一种不凡的姿态：

> 小令尊前见玉箫，银灯一曲太妖娆。歌中醉倒谁能恨？唱罢归来酒未消。　　春悄悄，夜迢迢，碧云天共楚宫遥。梦魂惯得无拘检，又踏杨花过谢桥。（《鹧鸪天》）

这首词描写的，是词人自己醉酒纵歌的生活实态。其中最有意味的，是词末“梦魂”两句，因为它们凸现了一种意欲摆脱现实与精神的束缚，以获得个人自由的强烈心愿。

从宋词发展的历史看，由于“小山词”的出现，打破了仁宗朝以后词坛的短暂沉寂，并使自柳永以来即已形成的宋词重视个人真实情感抒发的传统，得以在一个更新的层面上延续。但“小山词”中那种十分可贵的追寻个人自由的强烈意识，虽然在稍后的苏轼词中得到了某些共鸣，但大部分苏词所采用的感情更为平淡的表述形式，也意味着晏幾道的这种传统并未在宋词中得到弘扬。

东　坡　词

苏轼（1037—1101）以散文和诗歌著称于时，其有关作品，历来被认为是宋文和宋诗的“正宗”，因此关于他的生平及诗文创作情况，我们将在下一章里再

---

① 参见夏承焘先生《二晏年谱》元祐三年条引《研北杂志》卷上邵泽民语并有关考证，谱收入《唐宋词人年谱》，上海古典文学出版社 1955 年版。

详细介绍。这里先谈他的词。

对于苏轼的词，历来的意见相当分歧。这是因为自晚唐五代以来，词的风格以清切婉丽为宗，其内容又以儿女情长为主，而在音乐方面则强调要能吟唱；而到了苏轼，却开了词中的豪放一派，与前此的传统甚异其趣。对此后人见仁见智，褒贬不一。而一般的看法，可以《四库全书总目提要》的下述说法为代表：

> 词自晚唐五代以来，以清切婉丽为宗；至柳永而一变，如诗家之有白居易；至轼而又一变，如诗家之有韩愈，遂开南宋辛弃疾等一派。寻源溯流，不能不谓之别格；然谓之不工则不可。故至今日，尚与《花间》一派并行而不能偏废。（《四库全书总目》卷一九八《集部·词曲类一·东坡词》提要）

也就是说，苏轼创造的词派，从总体数量上来看，在词史上占不到主流地位；但是从质量上来看，则至少与主流派不相上下。这种看法也许较为恰当。

苏轼词的特点，可以说一是扩大了词的表现领域，将原来仅限于儿女情长的抒情，扩展到人生的众多方面，将历来不认为是词的题材的内容，广泛地引入到词中来；二是繁荣了词的风格，特别是以他的"豪放"词作，打破了过去人们对于词的"低吟浅唱"的固定观念。正如下面这则传说所显示的，苏词与传统风格的对比可说是十分强烈的：

> 东坡在玉堂日，有幕士善歌，因问："我词何如柳七？"对曰："柳郎中词，只合十七八女郎执红牙板，歌'杨柳岸晓风残月'；学士词，须关西大汉，铜琵琶，铁绰板，唱'大江东去'。"东坡为之绝倒。（俞文豹《吹剑录》）

三是跟其散文和诗一样，苏轼词背后隐含有一种宏观的视角，在观照人生的悲哀不幸时常能加以超越，从而不同于晚唐五代词的一味沉湎于感伤。

对于苏轼的词，历来有所谓"以诗为词"的说法，主要是认为苏轼以诗语为词语，用作诗的方法来作词，从而增强了词的表现力。不过倘再深入一层考察，则也可以认为，苏轼也将本应由诗歌来表现的感情，转而用词来加以表现，从而在其诗歌减弱了感情强度的同时，其词却还保存着某种感情强度。如将苏轼的诗和词作通盘考虑，而且把它们统统视为广义的"抒情诗"，则我们不能不认为，其最好的一部分"抒情诗"，是在其词里，而不是在其诗里。在这里，抒情的强度比量更重要（有时候我们想，对宋诗和宋词的全体，大致上也可以这么说）。

苏轼的词，以其三十余岁至四十余岁间作于密州、徐州和黄州任上者为最佳，风格也多种多样。如《江城子·乙卯正月二十日夜记梦》，为悼亡词中别开

生面之作。

> 十年生死两茫茫。不思量，自难忘。千里孤坟，无处话凄凉。纵使相逢应不识，尘满面，鬓如霜。　　夜来幽梦忽还乡。小轩窗，正梳妆。相顾无言，唯有泪千行。料得年年肠断处：明月夜，短松冈。

“乙卯”为宋神宗熙宁八年(1075)，苏轼三十九岁，在密州任上。当时其妻王氏已去世十年了。此词的最大特色，是写悲哀而仍具豪放的意态。其所以然之故，第一是意象的开阔。试将此词结尾与柳永《雨霖铃》的“今宵酒醒何处？杨柳岸晓风残月”相比较，明月之于残月，松之于杨柳，分别有明朗与低迷、坚强与柔弱之别，是以柳词的“酒醒”处较此词的“肠断”处更显凄楚。其次是在作品中没有那种深化悲感或缠绵感情的具体描写，而代以较有气势的、实即与开阔意象相关联的文字。如同是写女性的坟茔，杜甫“独留青冢向黄昏”(《咏怀古迹》其三)的前四字，固较此词的“孤坟”富于感情色彩，其“向黄昏”三字更凸现出悲凄萧瑟之情；而此词的“千里”一语却以广大的空间为之平添了若干气势。再如同是写相对流泪，柳永《雨霖铃》的“执手相看泪眼，竟无语凝噎”，在生动的刻画中充满了缠绵之意，此词的“相顾无言”就给人以粗线条之感，但接着的“泪千行”虽写悲痛，却又隐含无所顾忌地倾泻感情的豪气，这却非柳词所能。第三是以奇特的想像缓解痛苦的程度。词末的“料得”云云，乃是估计其已死妻子的情况，在他的想像中，她仍是有知的。这与开头的“十年生死两茫茫”句恰相呼应①。正因地下的妻子仍在关怀着他，并为之肠断，如同一个远处乡间的妻子在惦记着丈夫，这自是悲痛中的莫大安慰，使他不致陷入与豪放不相容的绝望。

作于同年的另一首《江城子》也是借助于自我安慰的手法，不但表现了他的豪情壮志，而且洋溢着乐观精神。

> 老夫聊发少年狂，左牵黄，右擎苍。锦帽貂裘，千骑卷平冈。为报倾城随太守，亲射虎，看孙郎。　　酒酣胸胆尚开张。鬓微霜，又何妨！持节云中，何日遣冯唐？会挽雕弓如满月，西北望，射天狼。(《江城子·密州出猎》)

词中所表现的英雄气概难免有夸张的成分。即如“酒酣胸胆尚开张”之句，大概就是如此。因为苏轼的酒量实在不行，而且也不怎么喜欢喝酒(他曾自称“我本畏酒人”)。不过这一点并不重要，重要的是此时此刻他需要这种“狂”的感觉。而这里所表现的与“狂”相联系的英雄气概，不仅是此前的词里所未曾

---

①　“十年生死两茫茫”是指生者、死者都有茫茫之感，也意味着死者仍然有知。

出现过的，即使在苏轼的诗里也难见其例。作品的动人之处，也正在此。然而，最能显示其乐观精神的结尾三句，却是自我安慰的产物。当时苏轼的政治处境并不好，他的此种壮志是根本不可能实现的。无论是他没有意识到这一点抑或是有意识的回避，都使此词避免了与现实的冲突，从而与南宋辛弃疾的抒发壮志而悲愤郁结的豪放词具有不同的境界。

苏轼的最有名的词之一，是那首《水调歌头·丙辰中秋》。据说，"中秋词自东坡《水调歌头》一出，余词尽废。"（胡仔《苕溪渔隐丛话》）

> 明月几时有？把酒问青天。不知天上宫阙，今夕是何年？我欲乘风归去，又恐琼楼玉宇，高处不胜寒。起舞弄清影，何似在人间！ 转朱阁，低绮户，照无眠。不应有恨，何事长向别时圆？人有悲欢离合，月有阴晴圆缺，此事古难全。但愿人长久，千里共婵娟。

这首词作于宋神宗熙宁九年(1076)，作者仍在密州任上，时年四十岁，与其弟弟苏辙已有七年不见了。这首词的思路，是典型中国式的。也就是将自然与人生视为一体，在自然现象中看出人事，在人事变迁中看出自然。月的"阴晴圆缺"，被比喻为人的"悲欢离合"，或者反过来，人的"悲欢离合"，被比作月的"阴晴圆缺"，这个比喻堪称千古绝喻。此外，中国式的思路还表现在，虽然关于月亮存在着美丽的神话，浪漫的诗人也不免遐想羽化登仙，但他最终却还是认为人间更好，这正是中国人重视现世生活的人生观的典型表现。但是，虽然"高处不胜寒"而"何似在人间"，人间却也有人间的难处，那就是"人有悲欢离合"了，而那是亘古如斯、永难改变的。那又怎么办呢？于是苏轼一边沉湎于这一事实引起的感伤，一边又试图以宏观的眼光来超越它。他通过将人的"悲欢离合"与月的"阴晴圆缺"的对比，来试图将人事与自然打成一片，从而暗示了这样一种想法：如果连永恒的自然也有种种变化的话，那么人事的变化也就更是无可奈何的了；我们与其沉湎于这种无可奈何的悲哀，还不如将它置于一边而享受眼前的欢乐。这就导出了最后的美好祝愿："但愿人长久，千里共婵娟。"于是这首洋溢着感伤氛围的词，便有了一个高亢的尾声。这既可以说是源自苏轼人格的一种必然结果，也可以说是对于宋词的一种风格上的贡献。但其中抑制了自我情感的宣泄，也是显而易见的。

苏轼词中的另一首被誉为"千古绝唱"之作，是《念奴娇·赤壁怀古》。在苏轼的词中，它最能代表其豪放的风格：

> 大江东去，浪淘尽、千古风流人物。故垒西边，人道是、三国周郎赤壁。乱石穿空，惊涛拍岸，卷起千堆雪。江山如画，一时多少豪杰！
> 遥想公瑾当年，小乔初嫁了，雄姿英发。羽扇纶巾，谈笑间、强虏灰飞烟

灭。故国神游，多情应笑我，早生华发。人间如梦，一樽还酹江月。

这首词作于黄州团练副使任上。与前后《赤壁赋》一样，也是游“东坡赤壁”的产物。因为三国时著名的“赤壁之战”，并不发生在苏轼所游之地。在苏轼《前赤壁赋》中，三国往事是由客人述说的，而在此词中，作者本人站到了前台，直接抒发了怀古之幽情；但是，那说不尽的三国往事所引发的感慨，则是这两类作品的共同的动力和成因。此类感慨至少在两个方向上发生。一是三国英雄的悲壮事迹，也引发了作者的英雄气概。此词的豪放的气势，主要便是因此而产生的。试比较《江城子·密州出猎》，就可以看出此词的力度更强，气势更壮。这不仅是因为三国往事的悲壮性超过了“出猎”，而且也是因为还有浩浩荡荡的长江在后面推波助澜。不过此词中的英雄气概却未能贯彻到底，因为作者的第二种感慨在中间插了进来。也弥漫于《前赤壁赋》的那种物是人非的感伤基调，在此词最后部分替代了一泻千里的豪放基调。即使那叱咤风云的三国英雄们的悲壮事迹，也没能在亘古永恒的自然前留下多少痕迹，那“早生华发”而又陷于逆境的自己又会如何呢？物是人非的感伤中于是又渗入了壮志难酬的郁愤。但是正如《前赤壁赋》一样，作者不愿一味沉湎于这种感伤和郁愤，他把所有这一切都付诸无可奈何，于是所有的一切感慨便都随风而逝。这样的题旨，一定程度上淡化了词的感情浓度。但这首词依然动人，则是由于具备了下列的优点，即词中描写的转换与基调的转换同步，从眼前浩荡的大江和雄奇的古战场，到对“雄姿英发”的三国英雄的“遥想”，到从“神游”中回到现实世界，自然、人事、古往、今来，两组对比三个层面，衔接得天衣无缝，过渡得妥帖自然。而其中关于大江和古战场的描写、关于三国英雄的描写，又都是此前宋词中绝无仅有的，在苏轼诗中也是见不到的；自此以后，便都成了这些方面的经典表现，以致后人竟以“大江东去”或“酹江月”作为“念奴娇”的别名。如果要仅举一首词来说明苏轼词的豪迈风格，其对于扩展词的世界的贡献，那么这可以说是最合适的一首。

以上这些作品较典型地反映了苏轼词的特点及其对于宋词的贡献。它们虽然也隐含了苏轼所特有的宏观视角，出现了比前此北宋词情感更为淡化的缺陷，但相比之下，仍比苏轼本人的诗更有激情。在表现其特有的宏观视角方面，更为典型的例子是《定风波》，其缘起是“三月七日沙湖道中遇雨，雨具先去，同行皆狼狈，余独不觉。已而遂晴。故作此”。其词曰：

莫听穿林打叶声，何妨吟啸且徐行。竹杖芒鞋轻胜马，谁怕？一蓑烟雨任平生。　　料峭春风吹酒醒，微冷。山头斜照却相迎。回首向来萧瑟处，归去，也无风雨也无晴。

此词所写的是日常生活中的一个常见场景，这种题材在此前的词里很少出现。作者之所以选中了这个生活常景，显然是因为“道中遇雨”可说象征了人生的危机或是逆境，作者对此的反应与狼狈的同行不同，他不但无所畏惧、懊丧，而且能从中找到乐趣。而当危机或逆境过去之后，作者用宏观的眼光来回顾，则发现一切都已无所谓，既无所谓逆境，也无所谓顺境，“也无风雨也无晴”。此词作于宋神宗元丰五年(1082)，当时苏轼正谪居黄州，处境较为困难。但是他的人生态度，却正如此词所表现的，是“善处逆境”的。因而此词可以说是苏轼的人生态度的一个典型表现，词牌的选择“定风波”也极具象征意义。

以上这几个例子，已足以让我们看出苏轼词的特点，及其在北宋词史上的重要地位。后来南宋的辛弃疾等人，便深受苏轼的影响，在内忧外患的刺激下，进一步光大了豪放派的传统，作出了许多气势雄壮的杰作。辛词的悲愤郁结固为苏词所无，但苏轼词却也正是宋词豪放派形成与发展过程中不可缺少的一环。

第四节 秦观、周邦彦及北宋晚期的词

苏轼的出现，给宋词带来了创造多种风格、表现更广阔天地的机缘。在苏轼的影响下，约从神宗后期开始，北宋词坛形成了百花齐放、纷繁复杂的局面。其间苏门弟子黄庭坚、秦观各走一途，在拓展传统词境和细腻地表现个人情感方面颇有成就。黄、秦之后，贺铸、周邦彦两大词家又进一步着重在形式上对词的发展作了艰苦的探索；尤其是周邦彦，填词讲究音律的谐和周密，传摹意象细致入微，其特征鲜明的艺术成果，成为晚期北宋词的辉煌终曲。

山谷词

黄庭坚(1045—1105)的名字，文学史上是向与“江西诗派”的称号联系在一起的，这反映了黄氏的诗较之他的词更为后人所重视的一面。但也有个别学者认为，黄氏其实“词胜诗”①。比较黄庭坚的诗与词，也许是个饶有兴趣的话题。但这里我们暂且先来看看他的词，而把他那名声显赫的诗，放到下一章里去述评②。

---

① 见明王世贞《艺苑卮言》。

② 黄庭坚的生平也将在下一章述其诗时介绍。

黄庭坚的词，后人习惯以其号名之为“山谷词”。“山谷词”现存一百七十余首，从总体上看，一个较明显的特征，是全部词作可大致分为两部分：一部分承传统词的面貌而延伸之，述写男女之情，有时比柳永词更为通俗化；另一部分则显然遵循了苏轼开辟的新路径，将词作为表现更为广阔的现实世界诸象的工具。

黄庭坚很早就开始尝试填词。山谷词里现存创作年代最早的，是十六岁时所写的一首《画堂春》：

东风吹柳日初长，雨余芳草斜阳。杏花零落燕泥香，睡损红妆。宝篆烟销龙凤，画屏云锁潇湘。夜寒微透薄罗裳，无限思量。

黄庭坚十六岁当仁宗嘉祐五年(1060)，当时词坛前辈张先、欧阳修尚在世，苏轼还未在词作方面形成自己的独特风格，北宋词走的仍是柳永、晏殊之路。所以早期山谷词从意象的选取到风格的营造，都偏于柔美细巧，像“芳草斜阳”一类的令人伤感迷茫的春色，正是当时的文人最喜欢写入词境的景象。

成年后的黄庭坚在词作中仍保留了一部分少年之作的柔美，如他的另一首《画堂春》：

东堂西畔有池塘，使君棐几明窗。日西人吏散东廊，蒲苇送轻凉。　翠管细通岩溜，小峰重叠山光。近池催置琵琶床，衣带水风香。

词写得既富于情致，又充满了美感，并且无少年之作那种过于明显的沿袭前辈之作的斧凿之痕。但在更多的场合，他尝试将这类写情之作转换成一种适宜在歌楼妓馆即兴演唱的通俗歌曲。他的一些写与歌妓交往的作品，由于过于露骨，曾被僧侣法秀咒为当入犁舌之狱①。与其题旨、风格相近的另一些作品，则因非含蓄地表情，在北宋士大夫的词中颇为独特。如下面这首《归田乐引》：

暮雨濛阶砌。漏渐移、转添寂寞，点点心如碎。怨你又恋你，恨你惜你。毕竟教人怎生是。　前欢算未已。奈向如今愁无计。为伊聪俊，销得人憔悴。这里诮睡里。诮睡里梦里心里，一向无言但垂泪。

虽然词中的片断文辞化用前贤之作，如“为伊聪俊，销得人憔悴”，显然出自欧阳修《蝶恋花》中“衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴”两句，整体风格却完全与《蝶恋花》的趋雅情调相反，而追求一种通俗明了的感情抒写程式。“怨你又恋你，恨你惜你”，是完完全全的白话，今天吟唱爱情的流行歌曲里也常出现类似

① 见黄庭坚《小山词序》。

的语句。但在北宋时期，这样无所顾忌不加修饰的词，毕竟让崇尚雅致的士大夫感到难堪。

与这类题材传统、写法新异的写情之作并驾齐驱，而在同时及后来论词者那里获得了更多好评的，是山谷词里的另一部分作品。这部分作品大多是黄庭坚宦游生涯的记录，表现了比男女之情更为广泛的现实世界，以及个人面对这一世界的诸多心绪；形式上除了词牌，还常有词题或词序——从词题或词序看，不少作品是次友人词韵，或因前人有同调之作而别撰新词，反映了黄氏继承了张先开创的传统，有意识地将词这一原本相当私人化的文学样式，进一步应用到了更为公开化的社交领域——个别词中间或末尾还有自注；词的风格，则显如王灼所云，是“学东坡，韵制得七八”[①]。且看下面这首题为“次高左藏使君韵”的《定风波》词：

万里黔中一漏天，屋居终日似乘船。及至重阳天也霁，催醉，鬼门关外蜀江前。 莫笑老翁犹气岸，君看，几人白发上华颠？戏马台南追两谢，驰射，风流犹拍古人肩。

据首句，词当作于哲宗绍圣年间黄氏谪居黔州时，词题中的高左藏，即时任黔州守的高羽。全词从描绘一幅令人郁闷的雨景图落笔，而想像奇特，将被久雨围困的居室，比作了一只在风雨中飘荡的小船。之后又笔锋一转，写雨后初晴时作者欲开怀畅饮的洒脱情怀，但同时也现实地点出自己身处的险恶环境，是在“鬼门关外蜀江前”。与上片所写总体为压抑人心的境象不同，下片的词气再度转折，洋溢着一重不甘为恶劣的境遇所压垮的倔强与豪迈之气。尤其是写到“戏马台南追两谢”以后，词中呈现的完全是一个落拓不羁而潇洒之态不减当年的老名士形象；“风流犹拍古人肩”一句结语，更如奇峰凸起，传达了一种俊逸的风神。可以作为类比性印证的，还有《醉落魄》的第一首：

陶陶兀兀，尊前是我华胥国。争名争利休休莫，雪月风花，不醉怎生得？ 邯郸一枕谁忧乐，新诗新事因闲适。东山小妓携丝竹，家里乐天，村里谢安石。

此词词调下有一颇长的序，记述本词的写作缘起，源于一首据说是王仲父所作的同调词，该词以“醉醉醒醒”起首，词中又有“从他兀兀陶陶里，犹胜醒醒，惹得闲憔悴”诸语，故山谷本词以“陶陶兀兀”起句，而重点在用简洁明晰的文字，道出“雪月风花，不醉怎生得”的要旨。但黄氏此词显然要比他所本的那首可能为王仲父作的词更多一些洒脱之姿，因为其中不再顾影自怜地摹写“憔悴”

① 见《碧鸡漫志》卷二“各家词短长”条。

之容，而是将东山携妓的典故现实化，由此突出地表达了个人应当追求“闲适”生活的意念。

作为一位在诗坛提倡“点铁成金”、“夺胎换骨”理论的著名作家，黄庭坚在词中亦不时运用其诗论以尝试使旧作富有新意，似乎是可以理解的事。但这样做成效如何，则颇难说。如他将唐代张志和的《渔父》词扩展为如下这首《鹧鸪天》，就并不成功。

西塞山边白鸟飞，桃花流水鳜鱼肥。朝廷尚觅玄真子，何处如今更有诗。　　青箬笠，绿蓑衣，斜风细雨不须归。人间底事风波险，一日风波十二时。

上片末所加的两句，是由传说唐宪宗时曾画玄真子像，“访之江湖不可得，因令集歌诗上之”(见本词小序)而来；下片末所加的两句，则纯是发议论。这两处添加可谓典型的蛇足之笔。此外像《瑞鹤仙》，将欧阳修的散文《醉翁亭记》稍事删削，改成词体，而同时保留了原作中的十余个“也”字，结果文章不像文章，词不像词，也显然是一次并不成功的尝试。

更值得注意的是，自欧阳修在北宋诗文领域里强调“道”的重要价值后，宋词一直处于跟诗文分途的局势中。但从黄庭坚开始，词里也出现了崇“道”的内容，像他的题为“用前韵示知命弟”的那首《减字木兰花》里，赫然出现了“阿连高秀，千万里来忠孝有”这样前此只有在宋人诗文中才能见到的道学式的表述，尽管仅此一例，却颇耐人寻味。进入南宋以后，词的领域里逐渐响起愈来愈强烈的卫道呼声，其渊源也许即可以追溯到北宋晚期的“山谷词”。

淮　海　词

与黄庭坚一样诗词兼擅、同列“苏门四学士”的秦观，其词的创作则走了一条与苏、黄不同的路。

秦观(1049—1100)，字少游，又字太虚，号淮海居士，高邮(今属江苏)人。早年即以诗文俱佳而获苏轼、王安石等的赞赏。元丰八年(1085)举进士，元祐间任秘书省正字，兼国史院编修官。因与苏轼交游甚密，在绍圣初的新旧党交锋中被目为元祐旧党，贬职监处州酒税。后又谪徙郴州，编管于横州、雷州等地。直到元符三年(1100)哲宗死后方得召还，但归途过藤州时，不幸病逝。有《淮海集》。

秦观性格柔弱，感情细腻，而前半生科场不利，后半生仕途蹭蹬，这一切使他的文学创作染上了很浓的感伤乃至悲观的情调。但他所处的文学时期，从

宋词发展的一面看，又是已经柳永、苏轼两代人从不同的方向变革创新后的阶段。因此他的词，尽管在精神上更多地承继了以李煜为代表的南唐五代词重视感情抒发的传统，但表现的角度与方式，却更为丰富细致。孙兢《竹坡词序》引蔡伯世语谓："苏东坡辞胜乎情，柳耆卿情胜乎辞。辞情兼称者，唯秦少游而已。"其说虽不免有夸张之处，而所揭示的"淮海词"的艺术特征，颇可取以衡量秦观词作的历史地位。

秦观早年的成名词作，是下面这首据传因不能忘情会稽蓬莱阁中所见某女性而赋的《满庭芳》：

> 山抹微云，天黏衰草，画角声断谯门。暂停征棹，聊共引离尊。多少蓬莱旧事，空回首，烟霭纷纷。斜阳外，寒鸦万点，流水绕孤村。 销魂。当此际，香囊暗解，罗带轻分。谩赢得、青楼薄幸名存。此去何时见也？襟袖上，空惹啼痕。伤情处，高城望断，灯火已黄昏①。

词中描写的，是与情人离别的场景和因离别而生的伤感情怀。其题材跟柳永的《雨霖铃》相同，表现形式也颇多相似，即都是从一个特定的可以引动离思的自然场景落笔，转而拟设将来的某种相忆场面，并在其间穿插表现个人的悲戚之情。但这首《满庭芳》与柳永《雨霖铃》相比，也有两处比较明显的差异：其一是同样运用了具象描写的方法，秦词显得更细致，同时也变得更纤巧。像起首的"山抹微云，天黏衰草"，在对句的形制下，用两个极富动感的字"抹"、"黏"，把一种饱含了人情的自然生态刻画入微，就显然比柳永的"寒蝉凄切，对长亭晚，骤雨初歇"更为凝练精致。而上片末句的"斜阳外，寒鸦万点，流水绕孤村"，本自隋炀帝诗"寒鸦千万点，流水绕孤村"，尽管有"万点"寒鸦飞过斜阳的大场面作背景，但一脉流水绕过孤寂的村庄，这一简单而不免冷落的情形，仍使得全句所构造的景象变得十分纤细。相比之下，柳永"念去去、千里烟波，暮霭沉沉楚天阔"的场景，就显然要壮观得多。其二是同样抒写离情别绪，同样染着一重感伤的色彩，秦词明显缺乏柳词特有的那种激情。像"多情自古伤离别，更那堪、冷落清秋节"、"便纵有千种风情，更与何人说"这样冲口而出、无法抑制的激烈情绪，到秦观笔下已看不到了，所有的，只是充溢了无奈之绪的"空回首，烟霭纷纷"和"伤情处，高城望断，灯火已黄昏"。换言之，同样是表现感情，秦观擅长将情描绘得更为复杂细腻，但同时却达不到柳永那般的强度。

---

① 此词本事见《苕溪渔隐丛话》引《艺苑雌黄》。关于此词在当时的流传情况，见下页注①引黄昇《花庵词选》；又据叶梦得《避暑录话》，苏轼有"山抹微云秦学士"的诗句；蔡絛《铁围山丛谈》则谓秦观婿范仲温于酒席间大言："某乃山抹微云女婿也。"二例可见此词在当时盛传之一斑。

其间当然有个性差异的原因，不过从一种更为宽泛的意义上说，这其实反映了北宋后期士大夫的精神世界受到了现实政治的愈来愈多的压抑。耐人寻味的是，即便如此，秦观仍因在词作中表现了过多的柳词情调，而受到苏轼的责难①。

"淮海词"中，与《满庭芳》一样以表现男女情感为主题，而比《满庭芳》传诵更久的，是《鹊桥仙》：

纤云弄巧，飞星传恨，银汉迢迢暗度。金风玉露一相逢，便胜却人间无数。　　柔情似水，佳期如梦，忍顾鹊桥归路？两情若是久长时，又岂在朝朝暮暮！

此词所写为人所共知的牛郎织女七夕相会故事，结构的工巧——如上下片起首两句都用了精妙的对句——与因题材而生的较之《满庭芳》更为空旷的场景，以及对有关场景的色彩斑斓的描绘，为读者营造了一种缠绵的爱情幻觉。全词的重点，在叙解七夕一会的无比珍贵。由于是一年方得一会，所以词中对牛郎织女聚少离多的境遇表现出了真切的同情，"柔情似水，佳期如梦，忍顾鹊桥归路"，便以优美而简洁的文辞，传写了这对天仙与人无异的完整的人性；并且从感情表现的强度上看，显然要比《满庭芳》的某些词句更为激越。但是，秦观在词的末尾，却写了两句完全从他个人的角度出发的"高境界"之语："两情若是久长时，又岂在朝朝暮暮。"这两句孤立地看，自然也可以说是对坚贞爱情的咏歌；但如果从全词的整体性考察，却不能说是个十分成功的结尾，因为它有意无意地化解了牛郎织女因某种外力的影响而无法长久相聚这一事实的悲剧性，隐含了与前面几句对分离痛苦描写的深刻矛盾，从而在某种程度上跟苏轼的大部分词一样，最终冲淡了文学中感情的浓度。

秦观后期的生活境遇十分恶劣，精神压力甚重，他的词中感伤迷茫成分也因此不断加大。典型的例子，可举他谪徙郴州时在旅舍中写的《踏莎行》：

雾失楼台，月迷津渡，桃源望断无寻处。可堪孤馆闭春寒，杜鹃声里斜阳暮。　　驿寄梅花，鱼传尺素，砌成此恨无重数。郴江幸自绕郴山，为谁流下潇湘去？

此词上下片的起首，结构上采用的仍是秦词中最常见的对句法。上片中"失"、"迷"两字的运用，像《满庭芳》里的"抹"、"黏"两字一样，很快将读者引入一个

① 据黄昇《花庵词选》，"秦少游自会稽入京，见东坡，坡曰：'久别当作文甚胜，都下盛唱公"山抹微云"之词。'秦逊谢。坡遽云：'不意别后，公却学柳七作词。'秦答曰：'某虽无识，亦不至是。先生之言，无乃过乎！'坡云：'"销魂当此际"，非柳词句法乎？'"

具有灵性的自然场景中，不同的是此时的自然景象，映衬的不只是词人内心的伤感，更有一重无法言说的迷惘。在接下来的描写中，词人更突出地表现了个人孤独无援的凄凉处境，尤其那春天响起的杜鹃鸣声，在与孤馆、春寒、斜阳暮色等意象的结合中变得悲戚无比。下片"驿寄梅花，鱼传尺素"的叙写，似乎一定程度上使上片的那种强烈的孤独感有所淡化，因为它写了词人尽管身处闭塞的山乡，仍与外界互通音讯。但是紧接着词意又陡转直下，说明这样无法谋面的交流，其实更增加了主人公内心的痛苦。词最后以对郴江水无情地流入潇湘的描绘为结束，意在言外地传达了一种个人无法把握一己命运的无尽哀感。

从词的发展历程看，像《踏莎行》这样的作品的出现，一方面说明了自唐五代以来重视细腻地表达个人感情的传统至北宋后期仍不乏后继者；另一方面，它运用具象描绘来曲折地喻现情感的方式，又反映了此时以抒情为主的词，已超越了唐五代词的比较简单的抒情形式。后者其实已开周邦彦词的先河。

秦观在词的创作方面另有一功值得指出，那就是他比较有意识地探索诗与词两者的区分与融合，尝试将诗转换成真正适合于词的形态的作品，而不是如前辈那样，只是简单地将某些诗语引入词中。他写过一组《调笑令》，每首词的小序里，都先用诗的形式咏歌一女性或与女性相关的物事，然后在正文中，再取诗的内容而转换成词的形式。如第七首《莺莺》，原诗云：

> 崔家有女名莺莺，未识春光先有情。河桥兵乱依萧寺，红愁绿惨见张生。张生一见春情重，明月拂墙花树动。夜半红娘拥抱来，脉脉惊魂若春梦。

"曲子"——也就是词——则写作：

> 春梦，神仙洞，冉冉拂墙花树动。西厢待月知谁共？更觉玉人情重。红娘深夜行云送，困亸钗横金凤。

两者相较，诗主要在叙事，故写得条理分明；而词重在表意，故从半空中（所谓"春梦，神仙洞"）起笔，不叙缘由，曲曲折折，情意绵绵，并且最后写到了诗中未曾出现的云雨情形。从艺术上说，这两首诗词包括全部的《调笑令》都写得并不精彩，但它显现的秦观对于诗词创作的探索精神与诗词有别的实验性成果，却是值得重视的。当然秦观本人的诗歌在一定程度上仍与其词有相通之处，这我们将在下一章中讨论。

与山谷词相比，淮海词总体上距东坡词稍远而更接近柳永词，其间最重要的一点，即是淮海词里的感情虽然未达到柳永词的强度，却较东坡、山谷词要浓烈。因此像彭孙遹《金粟词话》中所说"词家每以秦七、黄九并称，其实黄不

及秦甚远”，并不是毫无道理的。但秦观在表达个人情感时，时有压抑或消解感情的企图，又不能不说与苏、黄词处于同一发展方向上。这样的态势，从一个传统词论家的角度来看，或许正好达到了“辞情相称”的高度，但以我们今日的眼光看去，其中毕竟存在着深刻的矛盾。这种矛盾的趋向，到稍晚一些的周邦彦那里，就转变成以更为精致的形式，曲折地抒写更为压抑的自我情感，北宋词因此也变得形态更为复杂，旨意更为晦涩。

东　山　词

黄庭坚、秦观之后，较明显地对两家风格均加吸收的词家，是贺铸。

贺铸（1052—1125），字方回，卫州（今河南汲县）人。因祖籍山阴（今浙江绍兴），其地有镜湖（本作“庆湖”），故自号庆湖遗老。他大约在熙宁初离开卫州，宦游汴京，历仕右班殿直、泗州太平州通判等职，至大观年间以承议郎致仕，寓居于苏州等地。重和、宣和之际，一度又迁朝奉郎，旋即再度致仕，最后客死于常州僧舍。有《庆湖遗老集》、《东山词》。

据陆游《老学庵笔记》记载，贺铸“状貌奇丑”，时有“贺鬼头”的绰号；又贺氏《庆湖遗老集》自序称：“铸少有狂疾。”天生丑陋的容貌，再加上“狂疾”，本来很容易使个性走向极端。但贺铸天性中另有一份极强的自制力，且又十分喜欢读书，这就使得他的生活与艺术创作活动处于一种既分裂又统一的奇异的状态中。他能够慷慨激昂、口若悬河地说古道今，评断是非，同时也能写牛毛小楷，制妙丽小词。他的词与黄、秦词相比，不仅数量多①，而且题材更广泛。唯一不足的，是如王国维《人间词话》所言，少一点“真味”，有游移之病。

在历代词评家笔下被推为“东山词”中第一佳作的，是下面这首依《青玉案》旧调填写，又改题为《横塘路》的作品：

> 凌波不过横塘路，但目送、芳尘去。锦瑟华年谁与度？月桥花院，琐窗朱户，只有春知处。　　飞云冉冉蘅皋暮，彩笔新题断肠句。若问闲情都几许？一川烟草，满城风絮，梅子黄时雨。

此词描写的，是词人因目送佳人远去而闲愁漫起的惆怅心绪，其出色之处，在能用借虚言实、借实言虚的奇幻笔法，刻画出一段剪不断、理还乱的绵绵情丝。上片起笔所写步履轻盈的女子未过横塘路即已飘然而去，是词人眼见的实景，除此之外，接下来的则全属臆想之辞；不过词人却能借一己的想像，将那令人

---

① 据程俱撰《宋故朝奉郎贺公墓志铭》，其词达五百首。今传“东山词”二百七十余首。

心动的女子远去后的情爱经历，描绘得若隐若现，有一重朦胧的美感。下片转写自己因此而起的愁绪，“试问”以下数语，最见精神，因为它们一连用了三个富有情致的意象，借烟草、风絮和梅雨，来凸现词人愁绪的迷茫、纷乱与悠长。贺铸因此也赢得了“贺梅子”的美誉①。

《横塘路》的基本风格，可以说是接近秦观词的，只是其中没有淮海词那样明显的感伤色彩，而多了一点秦词中略缺的惆怅。“东山词”中这一类作品不少。但在我们看来，其中更有特色的，或许是个别接近黄山谷通俗词风的作品，因为这些作品不仅风格洒脱，而且相对而言较多也较直接地袒露了词人内心的真实感受：

> 闲爱孤云静爱僧，得良朋。清时有味是无能，矫聋丞。　　况复早年豪纵过，病婴仍。如今痴钝似寒蝇，醉懵腾。

在这首用《太平时》词调填写，题作《爱孤云》的词里，展现的是一位曾经血气方刚、而今疾病缠身的壮士，不愿在所谓的“清时”也就是盛世中展露才华的隐逸心绪。词中所用的语辞皆极普通，但语句中寓含了慰藉、自嘲、愤世等诸多复杂的情绪。词末用寒天里行迹迟钝的苍蝇自比，摹画自己沉浸于美酒时的醉态，十分新异而又颇为切当，表现出贺铸具有相当的艺术想像力与出奇制胜的撰词功底。在另一首题为《将进酒》的《小梅花》词中，词人将咏叹历史沧桑巨变的文辞浓缩为“开函关，掩函关，千古如何，不见一人闲”数语，虽直白如话，却也颇为利索地道出了令人感慨的人世变幻真相。

从词体衍化的角度看，东山词在两个方面影响了词这一文学形式的发展。其一是如陈振孙《直斋书录解题》已指出的，“以旧谱填新词，而别为名以易之”。像上述《横塘路》、《将进酒》两词，原本调名分别为《青玉案》和《小梅花》，贺铸则在原词调之外，又为之别取新词名，而新词名则如一般的诗题一样，是跟词的内容完全吻合的。这样，即便是用同一词调填多首词，随着内容的不同，每首词都可以有自己的词题，而不再会出现因词调相同而只能以其一、其二之类的计数方法区别各词的情况。像“东山词”里有一组七首《踏莎行》，贺铸就分别依照各词的内容，为它们取了《惜余春》、《题醉袖》、《阳羡歌》、《芳心苦》、《平阳兴》、《晕眉山》、《思牛女》等七个词题。词调之外别取词题，这一创举，完全是从词作为一种文学样式的角度作出的，不涉及词的音乐性，因此它在文学史上有特殊的意义。

贺铸给予词体衍化以影响的另一方面，是他比前辈更多地采用袭取、借

① 见周紫芝《竹坡诗话》。

用、转化前人诗句的形式，试铸新词。史载他自称："吾笔端驱使李商隐、温庭筠常奔命不暇"（《宋史》本传）王铚《默记》也曾说："贺方回遍读唐人遗集，取其意以为诗词。"这方面东山词有成功之处，像《横塘路》中的名句"梅子黄时雨"，本是寇准诗，贺氏取之与前两个意象相合，便构成了一个寇诗所未曾抉发的新意境。又如《爱孤云》上片的"清时有味是无能"、"闲爱孤云静爱僧"，原是唐人杜牧《将赴吴兴登乐游原一绝》的前两句，贺铸取之融入自己的词里，由于词的总体旨意与杜牧诗的闲适情调迥异①，结果这两句陈语便神奇地转换成为对一位孤傲愤激之士的生动描绘。也有明显不足，如某些词作过于依赖前人佳句与诗意，拾人牙慧，结果使词本身的整体面貌变得比较零乱，王国维所谓"惜少真味"，一定程度上可能与这类情形有关。同时名家周邦彦即吸取了这方面的教训，故"清真词"虽也有檃括前人诗之作，却多能在整体上自出机杼，而成为依然保持其个性风貌的新词。

清 真 词

周邦彦（1056—1121）年岁略小于贺铸，而词史上的地位远高于贺氏。周氏字美成，号清真居士，钱塘（今浙江杭州）人。史传对他早年生活的描写，是"疏隽少检，不为州里推重，而博涉百家之书"（《宋史》本传）。他进入仕途，是在元丰六年（1083）向宋神宗献《汴都赋》后。初任太学正；到哲宗、徽宗时期，又先后历官知溧水县、秘书省正字、校书郎、知隆德府等。他得以才尽其用，是升任徽猷阁待制，提举大晟府（国家音乐机构）的那段岁月。此后又外调知顺昌府、知处州等职。最后在六十六岁那年去世。有《清真集》。

从现有的史料看，周邦彦属于那种对政治没有太多兴趣，而有良好的艺术天赋与修养，喜欢为艺术而艺术的才士型人物②。他虽以撰赋跻身仕宦之林，但最为擅长的，还是填词。他的词也就是习称的"清真词"，善于巧借自然万物，来深入细致地描摹丰富复杂的情感世界，尽管从整体上看没有达到北宋词所能达到的高峰，却以其独具特色的对词的形式探索，成为宋词发展的一个不可或缺的中介。

"清真词"中，长调小令，各体皆备，但相对而言写得更为出色的，是一批篇幅较大的长调慢词。如下面这首前后三叠以"柳"为题的《兰陵王》，就颇受后

① 杜牧全诗云："清时有味是无能，闲爱孤云静爱僧。欲把一麾江海去，乐游原上望昭陵。"诗虽然也写了一己的孤独与自由，而格调比较平和。

② 参见王国维《清真先生遗事》有关考评。

人推崇：

> 柳阴直，烟里丝丝弄碧。隋堤上、曾见几番，拂水飘绵送行色。登临望故国，谁识，京华倦客？长亭路，年去岁来，应折柔条过千尺。　闲寻旧踪迹，又酒趁哀弦，灯照离席，梨花榆火催寒食。愁一箭风快，半篙波暖，回头迢递便数驿，望人在天北。　凄恻，恨堆积。渐别浦萦回，津堠岑寂，斜阳冉冉春无极。念月榭携手，露桥闻笛。沉思前事，似梦里，泪暗滴。

此词虽以咏柳为题，但除了起首两句侧写柳枝的逸态，接下来的全部文辞，其实是在叙写本身是京华客的词人"客中送客"的诸般感受①。三叠之中，首叠是借他者的视角，描绘客居京华而时时思念故土的词人本身，时常在柳枝拂水的伤感场景中送别友人的一般情状。次叠从离别的宴席着笔，将视角转至一位被送的行人，设想其离开京华之后思念曾经送其踏上征程的词人，但天水远隔，除了一腔愁绪，别无可叙。末叠则再度将视角转回至词人本身，抒写词人与友人别后，在送别之地久久徘徊的落寞心态。整首词回环往复，曲曲折折，但始终未用直白的言辞道破作为他乡之客的词人内心的哀痛之绪，而只是让不断重复与缓慢堆积的自然物事，透过种种浸染着词人个人情感的连接性环节，如开首的从写柳自然引出送别话题，第三叠中由"斜阳冉冉春无极"引出无尽的回忆等等，逐渐构筑起一种并无亮丽的色彩与激越的文辞而情感积郁的境界。《兰陵王》词的这一特征，一般认为也是周邦彦词最突出的艺术特点。按照日本学者村上哲见的更为明晰的解说，就是："不是直接抒'情'，而是通过绵密微细的叙述和描写，自然而然地酿成'情'的世界。"②

周邦彦为后人称道的词作里，还有一些表面上是以写景的奇巧取胜的。其中最著名的，是《苏幕遮》：

> 燎沉香，消溽暑。乌雀呼晴，侵晓窥檐语。叶上初阳干宿雨，水面清圆，一一风荷举。　故乡遥，何日去。家住吴门，久作长安旅。五月渔郎相忆否？小楫轻舟，梦入芙蓉浦。

词中"叶上初阳干宿雨，水面清圆，一一风荷举"数语，将雨后初升太阳照耀下迎风而立的枝枝荷花，描摹得十分传神，尤其是一个"圆"字和一个"举"字，写尽了荷叶柔和平整之态和绿叶上荷花的挺拔清俊之姿。然而这样的描写对全

---

① 本词"客中送客"题旨，最早是周济《宋四家词选》揭示的。

② 见村上哲见《周美成的词》，中译收入王水照等编译《日本学者中国词学论文集》，上海古籍出版社1991年版。

词而言有什么特殊的用意呢？如果我们将下片的怀乡之辞对照起来看，就可以发现，对眼前荷塘胜景的细腻摹写，其实是为了照应“梦入芙蓉浦”的思乡之绪，换言之，“久作长安旅”的词人眼中的客地风荷之所以如此美丽动人，根源还在于它们令词人忆念起了故乡水间的荷花。从这个角度来看，这首《苏幕遮》其实在结构与写法上与前引《兰陵王》并无二致，都是以非直接抒情的形式，渐次营造景中之情的佳构。

陈振孙在《直斋书录解题》中谈及“清真词”的特点时，有“美成词多用唐人诗檃括入律，混然天成”的评语；张炎《词源》亦云：美成词“浑厚和雅，善于融化诗句”。“清真词”之所以能在这一方面获得赞辞，是因为融化前人诗句的方式虽然在北宋词中一直不乏其例，至黄庭坚甚至将其诗作中的“点铁成金”法也运用到了词的写作里，但如何使诗变成真正意义上的词，这一问题一直未能很好地解决——稍前于周邦彦的秦观尽管在诗词互转方面作了有益的探索，而其成果从艺术上看却不能成为佳作。这样，像“清真词”中的如下这首题为“金陵怀古”的《西河》词，就自然显得十分突出了。

佳丽地，南朝盛事谁记？山围故国绕清江，髻鬟对起。怒涛寂寞打孤城，风樯遥度天际。　断崖树，犹倒倚，莫愁艇子曾系。空馀旧迹郁苍苍，雾沉半垒。夜深月过女墙来，伤心东望淮水。　酒旗戏鼓甚处市？想依稀、王谢邻里。燕子不知何世，向寻常、巷陌人家，相对如说兴亡，斜阳里。

此词的主体，源自唐代刘禹锡的如下两首诗：

山围故国周遭在，潮打孤城寂寞回。淮水东边旧时月，夜深还过女墙来。（《金陵》）

朱雀桥边野草花，乌衣巷口夕阳斜。旧时王谢堂前燕，飞入寻常百姓家。（《乌衣巷》）

比较刘诗与“清真词”，可以发现，“清真词”虽然取用了刘诗的大部分典型语汇，但所构筑的整体意象及其构筑方式，仍是周邦彦的。像“淮水东边旧时月，夜深还过女墙来”，自有一种历史的沧桑感；但转成“夜深月过女墙来，伤心东望淮水”，表露的却是那充满主动姿态的月的意象中所蕴含的词人本身因历史而起的感伤情怀。同样地，当“旧时王谢堂前燕，飞入寻常百姓家”的令人感慨的一般性场景，变成了“燕子不知何世，向寻常、巷陌人家，相对如说兴亡，斜阳里”这样生动具体的画面，其间弥漫起的，当然就不是一般性的今昔之慨，而更有一重深切的人生永远也无法倒转的悲感。因此可以说，周邦彦的这首《西河》，语汇尽管是“檃括”刘禹锡诗而成，但其中的整体性构思，却是自出机杼，

而词中所创造的境象，的确比刘诗有更复杂的内蕴；其抒写的方式，也更为周密而多层次感。这样的"檃括"与"融化"，当然是山谷词中的同类作品远不及的，也是"淮海词"所未曾达到的境界。

词发展到北宋末叶，从形式上看，已经完全成熟。代表这种成熟的最高水准的，便是"清真词"。周邦彦把柳永开始写作的长调慢词，推进到了一个更为精致并且也更富于表现力的层次。以后的南宋词，尽管有各种各样的流派，但由表现形式看，基本上未脱至"清真词"为止的北宋词的基本格局。另一方面，"清真词"虽然仍注重感情的表达（这也成为北宋后期词仍延续南唐五代词风的一个典型的例子），但是这种表达变得更为曲折，感情又受到来自词人本身的强制性的压抑与郁积，这从文学发展的历程看，却未必是词真正健康发展的征兆；尽管后人也有专意从这一角度肯定周邦彦的。

第六章　北宋诗文的重道抑情倾向

词的繁荣，为北宋文学带来了夺目的光彩和崇高的声誉。与此同时，北宋的诗文创作，却走着一条与词的发展相异的路。除了北宋前期诗坛短暂地回响过一阵唐代余韵，自北宋中叶起，由于欧阳修等人的倡导，从道德理念出发、以维护王朝稳定为目标的力图抑制情感自由表现的文学观，逐渐在文坛占据了统治地位。在北宋的大部分时期里，诗歌创作因此为一种情感淡薄、诗意缺乏的“宋调”所左右。这一现象即使是在苏轼、王安石、黄庭坚等大家笔下也存在，尽管他们同时也写过一些逸出“宋调”之外的好诗。相比之下，北宋文章受道学观念的侵蚀比诗更厉害，文学性文章的大量减少，以及即便是文学性的文章也时常出现重道抑情的倾向，使北宋一朝的文章，在文学史上的地位大为降低了。

第一节　北宋前期诗文的趋时与复古

北宋前期，诗歌创作仍笼罩在唐代诗风的影响下。一般认为，当时的诗歌，可以分为学白居易、学晚唐、学李商隐的三派，这大致符合事实。但是，这三派本身有一个消长的过程。最初是学白居易派得势，其最突出的是王禹偁。稍后，兴起了学晚唐的一派，其代表人物有寇准、林逋等。再往后就出现学李商隐的一派，通常称为“西昆体”，其代表人物有杨亿、刘筠、钱惟演等。西昆体一形成，就取代了学白居易派的地位。《蔡宽夫诗话》说：

> 国初沿袭五代之余，士大夫皆宗白乐天诗，故王黄州主盟一时。祥符、天禧之间，杨文公、刘中山、钱思公专喜李义山，故昆体之作，翕然一变……

末两句是说诗坛风气因“昆体”的出现而翕然一变。所以，这三派并不是同时流行的。

北宋前期的文章领域里，则较早出现了复古的呼声。先是柳开，继有穆修，从重振儒家道统之声威的角度，以极端化的表述，轻视乃至反对文章的文学色彩，使宋文在发展之初便蒙上了崇道抑文的阴影。

王禹偁及其同道

北宋前期诗歌中学白居易的一派，虽说是由王禹偁主盟，但这一派是宋朝一成立就开始存在的，比较起来，王禹偁还是后劲。其最早的代表人物为李昉(925—996)、徐铉(917—992)，他们比王禹偁(954—1001)分别大二十九岁和三十四岁，实际上是两代人。李昉原仕于后汉、后周，徐铉则仕于南唐。他们的学白居易，实际上是学白居易的唱和闲适诗。李昉与李至有唱和集传世，称为《二李唱和集》。李昉自己为这一集子作序说：

> 昔乐天、梦得有《刘白唱和集》，流布海内，为不朽之盛事。今之此诗，安知异日不为人之传写乎？

集中所收之诗不仅如吴处厚《青箱杂记》评《二李唱和集》所说“诗务浅切，效白乐天体”，而且都是白居易的闲适诗一路。至于徐铉的诗，基本上也是这一路子。如他的《晚归》诗：

> 暑服道情出，烟街薄暮还。风清飘短袂，马健弄连环。水静闻归橹，霞明见远山。过从本无事，从此涉旬间。

其最后两句，充分体现出闲适之趣，整首诗的基调也是宁静、恬淡的。

不过，徐铉在南唐地位很高，后随李后主降宋，虽然他在宋朝也做到散骑常侍，但心情不可能很愉快，所以在有的诗句里也难免含一点愁绪，如“春愁尽付千杯酒，乡思遥闻一曲歌”(《和钟郎中送朱先辈还京垂寄》)，“黄花泛酒依流俗，白发满头思故人”(《九日落星山登高》)，那就有违闲适之旨了。

王禹偁的诗虽然也学白居易，但与他们相比，却颇有不同。

禹偁，字元之，巨野(今属山东)人。他于太平兴国八年(983)举进士，虚龄恰为三十岁，此后就一直为官，只是有时在中央政府任职，有时出任地方官员。曾任翰林学士，知制诰，晚年曾知黄州，故又称“王黄州”。有《小畜集》。

王禹偁的诗一开始也还是以闲适为主，并多唱和之作，如其《和郡僚题李中舍公署》诗：

树影池光映晓霞，绿杨阴下吏排衙。闲拖屐齿妨横笋，静拂琴床有落花。地脉暗分吴苑水，厨烟时煮洞庭茶。青宫词客多闲暇，按曲飞觞待岁华。

全诗所写，确是闲暇、安适的情趣，诗题更明言其为唱和。但另一方面，宋王朝建立之初，儒家思想、旧的力量就很强大，王禹偁也深受其影响。所以，儒家倡导的社会责任感在他身上也就根深蒂固。这使他对社会现实不能漠不关心。即使在他仕途比较顺利的时候，他的诗就已开始接触到社会问题。三十五岁时，他在朝廷任左拾遗，写有《对雪》：

……因思河朔民，输挽供边鄙。车重数十斛，路遥几百里。羸蹄冻不行，死辙冰难曳。夜来何处宿，阒寂荒陂里。又思边塞兵，荷戈御胡骑。城上卓旌旗，楼中望烽燧。弓劲添气力，甲寒侵骨髓。今日何处行，牢落穷沙际。自念亦何人，偷安得如是。深为苍生蠹，仍尸谏官位。謇谔无一言，岂得为直士？褒贬无一词，岂得为良史？

他当时并没有眼见河朔民与边塞兵的苦况，安逸地在京都做官，但是，在天下大雪的时候，他忽然想起了他们，并且为自己没有能尽到其做官应尽的责任而感到惭愧，在这里，起主导作用的，完全是他的社会责任感。不过，这样的诗与白居易的传统也并不矛盾；因为白居易也有新乐府、《秦中吟》等这样一类的诗歌。所以，《对雪》之类的作品，只是说明王禹偁的学白在早期虽以闲适、唱和一类为主，但也存在着与白居易的新乐府相通之处。

淳化二年(991)，他被贬官商州，直到淳化四年止。这使他对社会和政治有了进一步的体认，其创作也就进一步向新乐府的方向倾斜。他的《感流亡》、《畬田调》、《对雪示嘉祐》等符合白居易所谓"唯歌生民病"(《寄唐生》)精神的诗篇，就是在这样的情况下的产物。《感流亡》说：

谪居岁云暮，晨起厨无烟。赖有可爱日，悬在南荣边。高春已数丈，和暖如春天。门临商於路，有客憩檐前。老翁与病妪，头鬓皆皤然。呱呱三儿泣，惸惸一夫鳏。道粮无斗粟，路费无百钱。聚头未有食，颜色颇饥寒。试问何许人？答云："家长安。去年关辅旱，逐熟入穰川。妇死埋异乡，客贫思故园；故园虽孔迩，秦岭隔蓝关。山深号六里，路峻名七盘。襁负且乞丐，冻馁复险艰。唯愁大雨雪，僵死山谷间。"我闻斯人语，倚户独长叹。尔为流亡客，我为冗散官。在官无俸禄，奉亲乏甘鲜。因思筮仕来，倏忽过十年。峨冠蠹黔首，旅进长素餐。文翰皆徒尔，放逐固宜然。家贫与亲老，睹翁聊自宽。

这首诗说明了几点：第一，他后期多写这类诗，实与自己贬官的处境有关。所谓“尔为流亡客，我为冗散官”、“在官无俸禄，奉亲乏甘鲜”，均显示出他的对“流亡客”的关心与他的“冗散官”的窘境之间存在着某种联系。第二，他虽然看到了“流亡客”的痛苦，而且对他们也不是毫无同情，但到底没有切身之痛，因而，并没有在他的心灵中引起强烈的震动。他倒反而“睹翁聊自宽”。这不但显示了此诗的缺陷，而且也显示了他所有的那些从社会责任感出发的写民生疾苦的诗的共同缺陷。杜甫的《三吏》、《三别》之类的诗之所以能打动人，是因为其中溶入了强烈悲痛（尽管已有所克制）；如果杜甫也是“睹翁聊自宽”，那是写不出像现在我们所看到的《三吏》、《三别》那样的诗篇来的。然而，也正因王禹偁能坦率地表露自己的心情，所以，读者对他这位“冗散官”及其窘境反而有某种亲切感。假如诗中连这样的话也没有，却假装出一副痛哭流涕的样子来，这首诗恐怕就离读者更远了，因为感情是假装不出来的。

贬官商州以后，王禹偁除进一步向白居易新乐府倾斜以外，同时也注意学杜甫。《蔡宽夫诗话》有这样的一段记载：

> 元之本学白乐天，在商州尝赋《春日杂兴》云："两株桃杏映篱斜，装点商州副使家。何事春风容不得，和莺吹折数枝花！"其子嘉祐云："老杜尝有'恰似春风相欺得，夜来吹折数枝花'之句，语颇相近。"因请易之。王元之忻然曰："吾诗精诣，遂能暗合子美邪？"更为诗曰："本与乐天为后进，敢期子美是前身。"卒不复易。

他说自己的这两句诗与杜甫的类似是暗合，这恐怕是不对的，因为他们之间太相像了，大概他以前读过杜甫的这首诗，而且这两句在他脑中留有较深刻的印象，只是后来忘了这两句出自杜甫，在自己写诗时就用了上去。但从这则记载也可以知道，他从这一时期起，打出了学杜的旗号，表明在自己的诗中存在着与杜诗相通的一面。

他在诗中写民生疾苦，固然也可说是学杜，但他同时还吸收了杜甫的若干艺术经验，如他的写于商州的《村行》：

> 马穿山径菊初黄，信马悠悠野兴长。万壑有声含晚籁，数峰无语立斜阳。棠梨落叶胭脂色，荞麦花开白雪香。何事吟余忽惆怅？村桥原树似吾乡。

此诗语言浅近，层次清楚，开始的两句颇有闲适的情趣，五、六两句的写景自然亲切，这些都是白居易诗的特点，但是，其三、四两句——特别是第四句——颇有孤寂幽怨之意，这就离开了白居易闲适诗的传统，而与杜甫《秋兴》一类的律诗略有相通之处了。不过，他在这儿不是直接表露自己的感情，而以拟人化的

手法写山峰，再以“无语立斜阳”的山峰来表达自己的感情，这种手法确是杜甫以及其他的唐人诗中所少见的，可说是王禹偁的创造。王禹偁的诗最能显示其成就的，也就是这一类写自然景色、抒发其在日常生活中的心情的作品。他的《寒食》、《新秋即事》、《上寺留题》等，都属于这一类。

寇准与林逋

学晚唐的一派中，以隐逸诗人林逋最为著名。年岁稍长于林逋而曾位及宰相的寇准，一般也被归入该派。

寇准(961—1023)，字平仲，华州下邽(今陕西渭南)人。年十九考取进士；由知巴东县，历官参知政事，至真宗朝出任集贤殿大学士、同中书门下平章事。在景德初抗击辽军侵宋的战役中，力主真宗亲征；但也因主持澶渊之盟，遭到阁僚排挤而罢相。晚年更被远贬为雷州司户、衡州司马。因曾封莱国公，遗集名《寇莱公集》。

在宋代前期诗坛上，寇准是一位富有传奇色彩的诗人。他是白居易的同乡，但在宋初流行白体的风气中，却喜好王维、韦应物乃至晚唐诗；他性格豪爽刚毅，从政果敢决断，作诗却擅长传达细腻的情感。他似乎更多地将文学视为一种个人生活的慰藉，而不愿追逐当下的潮流。但也以此，他的诗文反而显现出与众不同的新的动人姿态：

> 高楼聊引望，杳杳一川平。远水无人渡，孤舟尽日横。荒村生断霭，深树语流莺。旧业遥清渭，沉思忽自惊。(《春日登楼怀归》)

诗中“远水无人渡，孤舟尽日横”一联，显然是从韦应物《滁州西涧》的“野渡无人舟自横”句化出的。但全诗所表现的意境，却不只是中唐式的个人与群体的疏离，更有晚唐式的极细微的情感自慰。“荒村”、“深树”一联，将富于生机的烟霭、流莺置于令人惊竦的荒凉萧飒的场景之中，借生死古今的对照，寓示人生的无常，从而自然地引发令人心动的家园意识。但诗末的一个“惊”字，又将这种本可落实的归家感觉悬置了起来，表现了有家难归甚而几乎忘记家园的苦涩心绪。可与此诗对看的另一首诗①，也写得充满言外之旨：

> 岸阔樯稀浪渺茫，独凭危槛思何长。萧萧远树疏林外，一半秋山带夕阳。

---

① 此诗题目较长，作《予顷从穰下移涖河阳，洎出中书，复领分陕帷。兹二镇俯接洛都，皆山河襟带之地也。每凭高极望，思以诗句状其物景，久而方成四绝句，书于河上亭壁》。

从字面上看，这是一首以写景为主体的诗，除了第二句。其整体上表现的弘阔的景致，使人很容易想起上引《春日登楼怀归》诗的起首两句。但诗中传达的，又不仅仅是秋天山水的缥缈悠远之态，而更有一种沉积于诗语内部的发自诗人内心的迷茫感，它述说着一份无所着落、没有依傍甚至也没有焦虑痛苦的孤独的感受，反映了宋初高级阁僚的特殊的文化心态。

据《苕溪渔隐丛话》说，寇准的诗"含思凄惋，盖富于情者也"。其实除了"富于情"，寇氏的诗也很注意美的意境的营造。这使得他的诗作与宋代的词有很多相通之处。如下引之诗，即颇有欧阳修、秦观词的风致：

> 杳杳烟波隔千里，白蘋香散东风起。日落汀洲一望时，愁情不断如春水。(《追思柳浑汀洲之咏尚有遗妍因书一绝》)

此诗写春天的情形，从日落时分的烟水浩渺之势，引出柔情好似春水的比喻；其境界细密入微，情致浓郁，具有小词的味道。

林逋(967—1029)比寇准小六岁，经历与寇氏完全不同。他字君复，是钱塘(今浙江杭州)人。少孤力学，不应科举。早年放游江淮间，中岁返乡，在西湖孤山当起了隐士。此后二十年不入城市，一生未娶妻，故而"隐"名大振，不但范仲淹、梅尧臣等著名文士都去拜访他，连真宗皇帝也闻名赐与粟帛，并诏令地方官岁时劳问。他死后被宋仁宗赐谥和靖先生，故世称林和靖。有《林和靖诗集》。

林逋虽以隐逸林下、遗世独立闻名，实际上骨子里与浮沉于宦海里的大多数宋代文人没有太多的区别。他看重个人的社会声望，对于地方官的顾问颇感荣耀①；他本人虽不入仕，却努力教导侄儿应科举试②；"其谈道，孔孟也；其语近世之文，韩、李也"；"其辞主乎静正，不主乎刺讥"(梅尧臣《林和靖先生诗集序》)。他的归隐，与其说是一种合乎个人心性的自然选择，不如说是一种刻意追求的生活姿态。这种姿态反映到他的创作中，就使他的诗带有一种缺乏深刻的富于独立意识的内涵，但文辞比较精巧澄淡的特征。

现存林逋诗中，名声最大的要数《山园小梅》(其一)与《梅花》二首。据《诗话总龟》记载，两诗的第二联分别得到过欧阳修和黄庭坚的赞赏。前者更被某些史传誉为"古今绝唱"③。

---

① 林逋有一篇写给杭州知府的"启"，将对方赠其刻石一事视为"不朽之奇事"。

② 见《宋史》卷四五七《隐逸·林逋传》。

③ 见《咸淳临安志》林逋本传。

众芳摇落独暄妍，占尽风情向小园。疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏。霜禽欲下先偷眼，粉蝶如知合断魂。幸有微吟可相狎，不须檀板共金尊。(《山园小梅》其一)

吟怀长恨负芳时，为见梅花辄入诗。雪后园林才半树，水边篱落忽横枝。人怜红艳多应俗，天与清香似有私。堪笑胡雏亦风味，解将声调角中吹。(《梅花》)

两诗除了受到欧阳氏与黄氏赞赏的第二联，全诗整体上其实写得都不出色。可以说是有晚唐诗的形，却没有晚唐诗的质，即没有那种尽管可能卑微但却真实的感情。第二联则无论是《山园小梅》(其一)的还是《梅花》的，在营造一种比较单纯的美的景致方面做得颇为成功；尤其是第二首，描写雪后水边忽然斜出的梅枝，落笔细巧，境象轻盈，并且富于戏剧性。遗憾的是好句并未能充盈全诗，所以这两首咏梅之作只能以其孤立的佳联留在文学史中。

从整体效果看，林逋诗中比《山园小梅》与《梅花》写得更好一些的，是一批以西湖景色为描摹主体的作品。像《孤山寺端上人房写望》，虽然感情表现仍比较淡漠，却能在有限篇幅中多层次地展现湖山的佳丽景色：

底处凭栏思眇然？孤山塔后阁西偏。阴沉画轴林间寺，零落棋枰葑上田。秋景有时飞独鸟，夕阳无事起寒烟。迟留更爱吾庐近，只待重来看雪天。

如果将此诗与寇准的《春日登楼怀归》作一比较，就可以发现，尽管林作与寇作都是表现诗人极目远眺之景，并且最终都归结到家园意识，但寇诗能传达给读者一种更为深切的个人感受，林诗则有浮在面上而比较轻逸的感觉——尽管诗中用了“阴沉画轴林间寺”的意象，这种古雅的构思带给读者的感受其实并不真的沉重——然而也唯其轻逸，孤山塔后山阁上望去的那一片湖光山色，才会被描绘得那么恬静美丽：有古寺点缀的山村似画一般，水上之田零落如棋子，秋色中忽然飞来一只孤单的鸟儿，而夕阳也闲得无事地升起了轻漫的烟云。林逋就是这样用他巧匠般的手笔，营造着一个又一个既令人喜爱又让人感到不满足的不免矛盾的诗境。他的成功，说明了晚唐诗那种追求细巧之美的创作方式依然有其长久的生命力；他的不足，又预示了诗人感情的淡薄将成为以后宋诗的一个主要缺陷。

西　昆　体

当林逋结束江淮间的放游生活，回到杭州开始隐居时，北宋京城的一批台

阁词臣正酝酿着诗坛的一次新的变革。参与这次变革的中心人物，是杨亿、刘筠、钱惟演诸人；变革的实绩，是编出了一部同人唱和诗集《西昆酬唱集》；变革过程中诞生的诗，则被称为“西昆体”。

《西昆酬唱集》中所收的诗，大都是景德二年(1005)官修大型类书《册府元龟》开始编纂后诸词臣的唱和之作。由于创作的背景和作者均与书册所藏之府，即《山海经》、《穆天子传》等旧籍所称的西方昆仑群玉之山有关，故其书取“西昆”为名。据书中所录，当时参加唱和的，除了杨亿、刘筠、钱惟演三人，还有李宗谔、陈越、李维、刘骘、丁谓、刁衎、任随、张咏、钱惟济、舒雅、晁迥、崔遵度、薛映、刘秉等十四家。这十七家的登录于《西昆酬唱集》里的诗作，由于是在一个特定的生活境遇里互相唱和而诞生的，因此具有两个比较明显的共同特征：一是艺术上都比较追求表现个人的才学，讲究典故的充分运用；二是除了一小部分作品意在讽谏当朝政事或表露个人心迹，大部分主要是比较纯粹的文字游戏，带有文学实验的意味，所以不以表现比较深刻的主题为目标。而从总的风格看，书中所录的诗作，有相当部分又是继承了李商隐的诗歌风貌的。

“西昆体”的头号作家、也是《西昆酬唱集》的主编杨亿(974—1020)，字大年，建州浦城(今属福建)人，是宋初著名词臣杨徽之的侄孙。七岁能属文，年十一应诏赴京师试词艺，以文才授秘书省正字。淳化年间，又以献赋受试翰林，赐进士及第。后为赵恒(即后来的宋真宗)东宫僚属。真宗即位，与修《太宗实录》。景德中，又与王钦若负责编纂《册府元龟》。官至翰林学士，兼史馆修撰，判馆事。有《武夷新集》。

杨亿的诗，在《西昆酬唱集》里收录了七十五首，在十七家中独占鳌头。他写得较好的作品，能营造出一种美的意境，这方面与寇准的诗非常相似。如《夕阳》：

> 夕籁起汀葭，秋空送目赊。绿芜平度鸟，红树远连霞。水阔迷归棹，风清咽迥笳。高楼未成下，天际玉钩斜。

虽然没有表现出令人激动的情绪，却能将夕阳西下、残月初升时天水迷离、风清鸟飞的纯美景色描摹得细致入微，显现出诗人擅长用优美的言辞、充分的想像状写自然景物的特殊才能。他的《独怀》一诗，不见载于《西昆酬唱集》，在借描绘自然景象以抒发个人心绪方面，也颇有独到的风致：

> 独依青桐听鼓声，参旗历落上三更。凉风卷雨忽中断，明月背云还倒行。赖有清吟消意马，岂无美酒破愁城。是非人世何须较，方外吾师阮步兵。

诗的题旨是说对人世间的是非应当学会自我化解，这一题旨很容易使人想起后来苏轼的诗。也许这样的题旨本不适于用重在情感表达的文学样式来表现。但杨亿此诗的佳处，在其前半部分对个人内心翻腾不息思绪的象征性叙述，尤其是三、四两句，用自然中风雨的无常和云月的异态，映衬诗人心中的纷乱之状，使夜的变幻与身处夜间的人内心的变化两者一并融入了诗境之中。

但杨亿的大部分诗过于追求典故的充分运用，因而时常使诗成为旧典的展览，失却了其本应具有的灵性。像《西昆酬唱集》中所收的以《泪》为题的两首诗，其一云：

锦字梭停掩夜机，白头吟苦怨新知。谁闻陇水回肠后，更听巴猿拭袂时。汉殿微凉金屋闭，魏宫清晓玉壶欹。多情不待悲秋气，只是伤春鬓已丝。

由于整首诗的大半部分都倚靠汉魏故事转述有关"泪"的悲愁情怀，结果当诗终于摆脱典故的缠绕道出伤春的主题时，杨亿仍无法使读者真正进入其所精心构筑的充满了他人话语的意境中。也许博学的读者可以耐心地绕过他所引述的典故明白诗的每一句的内涵，但经过这样费力的周折，诗本身所欲表现的意绪已经完全模糊了。

"西昆体"诗人中名声次于杨亿的，是刘筠(970—1030)和钱惟演(977—1034)。筠字子仪，大名(今属河北)人，咸平元年(998)进士，做过御史中丞、知制诰，翰林承旨等官，在宋初诗坛上一度与杨亿齐名，时号"杨刘"。但他的诗，实际上却并无十分突出的个人风格。《西昆酬唱集》里所载的他写得较好的作品，是咏史题材的《南朝》：

华林酒满劝长星，青漆楼高未称情。麝壁灯回偏照昼，雀航波涨欲浮城。钟声但恐严妆晚，衣带那知敌国轻。千古风流佳丽地，尽供哀思与兰成。

诗用秾丽的笔调描画南朝君臣歌舞升平、醉生梦死的生活实态，背后隐寓的，是对那个本应富有生机的王朝最终自毁于一旦的痛惜。在这一点上，正如诗末所写的，它与庾信的《哀江南赋》具有相通之处，尽管在篇幅上两者有大小之别。

钱惟演字希圣，是被北宋消灭的五代十国之一吴越国君钱俶的儿子。入宋后累迁翰林学士、枢密使，曾做到过加同中书门下平章事的高职。但两度因故贬官：先改保大军节度使，知河阳；后又为崇信军节度使。他能词，上一章我们介绍过其所填的《玉楼春》。他的某些诗，跟他的词一样充满哀伤之绪。例如七律《小园秋夕》：

潘鬓秋来已自伤，庾园时物更荒凉。紫梨半熟连红树，碧藓初圆乱缥墙。月露暗从孤桂滴，水风犹猎败荷香。滑稽还喜鸱夷在，欲取临邛美酒尝。

从首联看，此诗明显是一首因秋景而自伤迟暮的作品。但是从第二联开始，诗人将视线转向了周围的自然景致，笔触也不再触及伤感的题旨，甚至到最后一联还出现了一些富于喜剧色彩的境象，似乎诗人已从美酒之中找寻到了解脱的妙方。然而仔细品味全诗，仍可以发现，第二联开始的对秋天色彩鲜艳的外在景色的细心描摹，其实正好反衬了作者内心的无限落寞。尤其是第三联的“月露”、“水风”两句，尽管描绘的视线专注到了富于生命力的桂树与荷花，但一个“孤”字与一个“败”字，正好凸现了秋天的那种无可挽回的孤寂与衰败的悲哀色彩——晶莹的月露无奈地滴落在孤独的桂枝上，而水面吹过的清风也只能抓紧最后的时机带走留存在衰落的荷花上的一点余香。如果说西昆体诗人还在某种程度上为诗歌的发展提供了有益的经验，那么钱惟演的这首描写十分细腻却并未大用典故的诗可以作为一个范例。但诗中所具有的那种因改朝换代而生的独特的愁思，在以后的宋诗中很快被复古的浪潮所冲淡。“宋调”——具有宋代本身特征的重视理念的诗——逐渐将西昆体逐出了诗坛。

柳开与宋初的复古思潮

与宋初诗歌仍承继唐诗风范不同，北宋前期的文章领域较早被复古的论调所困扰。提倡复古的代表人物，是柳开和穆修。

柳开（947—1000）曾名肩愈，字绍先，署号东郊野夫；后更名开，字仲涂，别号补亡先生。大名（今河北大名东）人。早年笃于经义、古文，与同时范杲齐名，世称“柳、范”。开宝六年（973）举进士，由宋州司寇参军，历殿中侍御史，知全、桂、滁等州，最后病故于赴知沧州道中。有《河东先生集》。

柳开一生，始终为复古、传道的梦想所困扰。他原先的名和字里，便有肩负韩愈之道、继承先祖柳宗元之志的寓意。而他自十七岁读韩愈之文后，也确有好几年颇为韩文所倾倒，以至于“日夜不离于手”（《昌黎集后序》），下笔亦“学其为文”（《东郊野夫传》）。开宝年间，他逐渐从崇拜韩愈转向企图超越韩愈，作文“与韩渐异”，而“取六经为式”，并最终将自己的名与字也彻底加以改变，“意谓将开古圣贤之道于时也，将开今人之耳目，使聪且明也。必欲开之为其涂矣，使古今由于吾也，故以仲涂字之，表其德焉”（《补亡先生传》）。自此他完全沉浸在自己营造的继往圣绝学、启一代道统的亢奋氛围中，即使有人誉之

为"宋之夫子",也当仁不让①。

对于文学(主要是文章),柳开的见解带有强烈的功利色彩。他虽然尚未像后来的宋代理学家那样彻底否定文学的艺术特征,但也已经有诸如"女恶容之厚于德,不恶德之厚于容也;文恶辞之华于理,不恶理之华于辞也"之类的论调。他所谓的"理",其实便是他口口声声絮说不停的"道"。他认为"文章为道之筌"(以上皆见《上王学士第三书》),并宣称:"吾之道,孔子、孟轲、扬雄、韩愈之道。吾之文,孔子、孟轲、扬雄、韩愈之文也。"(《应责》)道与文如此合一并且以道统文,文学本身的美的特征,自然也就受到轻视乃至排斥。所以柳开对五代及宋初文风相当不满,以为"华而不实,取其刻削为工,声律为能。刻削伤于朴,声律薄于德"(《上王学士第三书》)。而他自己提倡的"古文",则被界定为是一种"古其理,高其意,随言短长,应变作制,同古人之行事"的文体(亦见《应责》)。身处宋初之世,欲为此等"古文",柳氏的理论不切实际,自不待言。但这套以轻视文学的审美特质、张扬道统意识为指归的文学理论,从整个宋代文学的发展来看,实为以后北宋中后期流行的重道抑情文学观的先声;南宋以还理学家彻底取消文学独立性,将文学视为道学附庸的做法,与之也有或多或少的关联。

返观《河东先生集》中所收的各体文章、辞赋与诗歌,最常见的,还是无处不在的对君臣父子之"道"的宣传,与柳氏个人对自身在臆想中担当道统继承人的自得与自傲。其中个别篇章有相对充沛的感情抒发。如《报弟仲甫书》和《赠麴植弹琴序》,两者的开首部分,分别抒写了自己对久别的兄弟的思念,以及由听琴声而起的文章不为时所赏识的悲哀之情,但这类比较自然、真挚的情绪,在两文中很快被接下来密不透风的理与道的说教文字所冲淡。又如《袁姬哀辞》,是柳氏在淳化元年(990)爱姬袁氏病卒后写于桂州的一首骚体之作。虽然不大合"道",但在其文集中还算是多少有些人情味的。作品对于美丽而年轻的袁氏的永远离去,很表哀痛,因在结尾叹道:

> 明知有生兮亦必有死,无如奈何兮情思罔已。倏焉胡往兮音容莫寄,馀玩遗香兮忍孰为视?桂山崭崭兮翠攒若指,曷能可忘兮我心于此!西流之日兮东流之水,瞬息一去兮终天远矣。

为求古奥和不注意修辞而导致的文字的别扭与拖沓(如"曷能"句)不去说它,有意思的是:辞的中间部分在述说自己遭此巨创而"摧伤骨髓"时,仍将导致爱姬病故的直接动因——自己被派赴边军——视作一种荣耀,说是"高旻孔仁

① 见《河东先生集》卷六《答臧丙第三书》。

兮皇边予委”。

柳开的诗，载于本集中的仅有四首①，均为无甚诗意之作，且与其大部分文章一样充斥了说教。倒是被归于其名下、但未见于本集中、因而不知究竟是否为他所作的这首题为《塞上》的七绝颇有特色：

鸣骹直上一千尺，天静无风声更干。碧眼胡儿三百骑，尽提金勒向云看②。

万里晴空之中，一声苍劲有力的箭响过后，骑队中的碧眼胡人纷纷勒马仰首观望，但见带着鸣哨的箭簇，直冲静谧无风、辽阔无垠的云霄而去。诗中有声又成画，声画相映，的确别具意趣。

与柳开在文学上持相似观点的穆修（979—1032），字伯长，郓州（今山东东平）人。大中祥符二年（1009）举进士，由泰州司理参军，迁官颍州、蔡州文学参军。有《河南穆公集》。

穆修在文学创作上比柳开更少创获，而以对唐代韩愈、柳宗元文章的竭力推崇，并坚决反对骈文、提倡古文著称于世。他曾经整理刊刻韩、柳文集。其倡导文章复古的有关见解，则集中见于《答乔适书》：

盖古道息绝，不行于时已久。今世士子，习尚浅近，非章句声偶之辞不置耳目，浮轨滥辙，相迹而奔，靡有异途焉。其间独敢以古文语者，则与语怪者同也。……噫！仁义中正之士岂独多出于古而鲜出于今哉。亦由时风众势驱迁溺染之，使不得从乎道也。

他对于宋初追求“章句声偶”文风的盛行怀着莫大的忧虑，而企图以“道”的标准挽回世风。但他本人的创作才力实在不高，他崇尚的古文又过于偏窄，完全不能给人以美的享受——比如现存于其文集中的大部分序、记，皆无文采可言。这样，他的主张无法获得文坛的迅速回应，也就是必然的了。

但由柳开、穆修提出的复古思想，到宋代前期的稍后阶段，逐渐获得了高层文士的认同。像范仲淹（989—1052），虽以其倡导“先天下之忧而忧，后天下之乐而乐”的《岳阳楼记》留名于文学史中，而检阅《范文正公集》，其中本应带有极强的文学性的辞赋，单从其题目如《蒙以养正赋》、《礼义为器赋》、《尧舜帅天下以仁赋》等，即可看出复古崇道的思想对于文学的深入渗透。这种情形在

---

① 《河东先生集》卷十三有《赠梦英》、《讽虞嫔》、《赠诸进士》三诗，另同书卷十四《宋故柳先生墓志铭》中录有柳开所撰七律一首（“皇唐三百八十年”），合计为四首。

② 此诗见载于江少虞《皇朝类苑》卷三十五、袁枚《随园诗话》卷十一等（《随园诗话》未记作者名氏）。钱锺书先生《宋诗选注》选柳开诗，即录此首。

当时决非个别现象，它预示了宋代文学（尤其是文章）将经历一次脱胎换骨的大变革。

第二节　欧阳修与诗文"宋调"的形成

北宋文学经历了前期趋时与复古两股潮流的对峙阶段，到宋仁宗时代，终于发生了较大规模的转型。转型的结果，是出现了可以称之为"宋调"的诗文形式。这种诗文比较重视对合乎官方政治伦理的教条的阐述，个人感情表现比较淡薄，诗歌带有程度不等的散文化倾向，文章则大大降低了文学性。

诗文"宋调"的形成，与仁宗朝开始出现的社会政治危机——尤其是宋王朝面临日益严重的少数民族压力与财政困难——有密切的关系，同时也是对自晚唐、五代就已日益显露的某些士大夫对儒学的离心倾向的一种反拨。意识形态之于社会文化的影响，前所未有地受到北宋官方及倡导儒学的士大夫的重视。于是，在文学中加强儒家思想的统治地位，便成为许多理论家在文坛竭力呼吁的主要内容。

在文坛发生的这次诗文转型过程中，欧阳修以其理论、创作兼长的突出才能，为"宋调"的形成起了决定性的作用。作为欧阳修的前驱与同道，梅尧臣、苏舜钦与石介，则从不同的角度，为诗文"宋调"的出现做了推波助澜的工作。

梅　尧　臣

梅尧臣（1002—1060），字圣俞，宣州宣城（今属安徽）人。因屡举进士不第，长期位居下僚。虽因从父梅询曾官侍读学士，早年得以门荫补太庙斋郎，但所历桐城等县主簿、知建德县等，皆非显官。后签署忠武、镇安两军节度判官。晚年被馆阁大臣举荐，赐进士出身，任国子监直讲，官至尚书都官员外郎。有《宛陵先生文集》。

梅尧臣在近世的许多文学史著作中被描绘成一位坚决反对西昆体的诗坛领袖。但衡之实际，情形却要复杂得多。梅氏于而立之年调任河南县主簿，从外省来到当时的西京洛阳。其时担任西京留守一职的，恰是西昆体的著名诗人钱惟演。梅尧臣在以钱惟演为首的文人集团中如鱼得水，他早年的诗，因此亦不乏典丽工整之姿：

> 遥爱夏景佳，行行清兴属。安知转回溪，始觉来平谷。古殿藏竹间，香庵遍岩曲。云霞弄霁晖，草树含新绿。时鸟自绵蛮，山花竟纷缛。莫言

归路赊，明月还相续。

这首题为《游龙门自潜溪过宝应精舍》的诗，是梅尧臣早年在洛阳时游山玩水经历的记录之一。这样的记录在梅氏文集中还有很多，其中颇不乏跟随钱惟演出游的咏叹之作。就这首诗而言，虽然其中并无西昆体主要代表人物赋诗好用典故的通习，但写景的细密繁缛，色彩的秾丽，则如出一辙。又如写于同一时期的《依韵和载阳登广福寺阁》：

过闻联骑出，登览思逾清。晓涨林烟重，春归野水平。始看仙杏发，已爱袂衣轻。谁见吟余处，残阳上古城。

除了用精致工巧而又比较富于意境的文字描摹眼前胜景外，诗的末尾两句，还让人很容易想起钱惟演诗所特有的那种集身世与时世变幻为一体的人生悲感。值得特别指出的是，该诗诗题中的载阳，即钱惟演之子钱暄(字载阳)。梅尧臣早年生活与艺术经历中的这段与西昆体巨子钱惟演父子的交往，实在很耐人寻味。

大约从景祐初举进士不第，又离开洛阳而去建德知县事开始，梅尧臣的诗歌中表现出了不同于前辈的格调。一方面，他力图突破诗歌题材的诸种限制，使诗成为大千世界诸相的忠实记录；另一方面，他像唐代白居易等诗人一样，企图提升诗的政治地位，让诗在更大程度上充当捍卫道德与秩序的重要工具。这两方面的情形，与残存的前期诗风交织在一起，形成了梅氏中年以后诗歌的复杂面貌。

梅尧臣是有宋一代勤奋做诗的早期代表，传说他“日课一诗”，少有间断。他又要求诗“意新语工，得前人所未道者”(见《宋史》本传)。这就使他不得不大幅度地拓展诗作的题材范围，写前人未曾人诗的内容。这方面他中年以后的尝试并不成功，他反宋初诗追求典丽、纯美之路而行，将一些难以描画的丑陋景象写进诗里，企图以内容的新异与陌生征服读者，结果却得不偿失。他对扪虱得蚤、乌鸦啄蛆等令人恶心的场面的描写，如“飞鸟先日出，谁知彼雌雄。岂无腐鼠食，来啄秽厕虫。饱腹上高树，跋觜噪西风。吉凶非予闻，臭恶在尔躬”(《八月九日晨兴如厕有鸦啄蛆》)之类，的确是前无古人，但作为诗的价值也完全丧失了。

梅尧臣又是宋代中叶率先明确表示诗应当为现实政治服务，而不应着力追求美的表现的著名作家。庆历年间他在许昌签署判官任上，有《答韩三子华韩五持国韩六玉汝见赠述诗》，诗中写道：

圣人于诗言，曾不专其中，因事有所激，因物兴以通。自下而磨上，是之谓国风，雅章及颂篇，刺美亦道同，不独识鸟兽，而为文字工。屈原作

> 《离骚》，自哀其志穷，愤世嫉邪意，寄在草木虫。迩来道颇丧，有作皆言空，烟云写形象，葩卉咏青红，人事极谀谄，引古称辨雄，经营唯切偶，荣利因被蒙。遂使世上人，只曰一艺充，以巧比戏弈，以声喻鸣桐。嗟嗟一何陋，甘用无言终。

按照此时梅氏的理解，诗歌的写景功能即所谓“烟云写形象，葩卉咏青红”是应当加以否定的，抒情作用也须以儒家“六义”说中的风雅、美刺为限，于是诗歌便成了政治的工具或附庸。这里梅氏虽然没有否定屈原，但把屈原作品的内容缩小为“愤世嫉邪意”，也即视之为单纯的政治批判的工具。

他自己中年以后的创作，也的确努力依据这种旨在挽救社会道德、不作“空言”的理论而落笔。他的《襄城对雪》、《陶者》、《田家语》、《汝坟贫女》等诗，都以反映现实的政治问题和民生疾苦为主题。《田家语》有小序云：“庚辰诏书：凡民三丁籍一，立校与长，号‘弓箭手’，用备不虞。主司欲以多媚上，急责郡吏；郡吏畏，不敢辨，遂以属县令。互搜民口，虽老幼不得免。上下愁怨，天雨淫淫，岂助圣上抚育之意耶？因录田家之言，次为文，以俟采诗者云。”全诗如下：

> 谁道田家乐？春税秋未足！里胥扣我门，日夕苦煎促。盛夏流潦多，白水高于屋。水既害我菽，蝗又食我粟。前月诏书来，生齿复板录；三丁籍一壮，恶使操弓韣。州符今又严，老吏持鞭扑；搜索稚与艾，唯存跛无目。田闾敢怨嗟？父子各悲哭。南亩焉可事？买箭卖牛犊。愁气变久雨，铛缶空无粥。盲跛不能耕，死亡在迟速。我闻诚所惭，徒尔叨君禄；却咏“归去来”，刈薪向深谷。

诗序中的“庚辰”，是康定元年(1040)，时西夏出兵进攻北宋，故朝廷有广征“弓箭手”之举。对于这一举措，梅尧臣从同情农家的角度出发，显然是不赞同的；但作为一个朝廷任命的地方官(当时他担任知襄城县一职)，他又不得不执行。这种两难的处境，使得这首五言古诗总体上呈现出一种试图抒写愤懑之情，却又不敢纵情宣泄，力求为最高统治者辩解(所谓“岂助圣上抚育之意耶”)，却又无法辨白清楚的矛盾、尴尬的局势。诗中不乏对乡村屡遭困顿的悲惨场景的记录，但一切都是瞥眼匆匆，没有更加深入的、令人刻骨铭心的描绘；诗中也有不安与焦虑，但像杜甫诗中“莫自使眼枯，收汝泪纵横。眼枯即见骨，天地终无情”(《新安吏》)那样真切的悲愤，却根本看不到——可以说面对“父子各悲哭”的揪心场景，梅尧臣始终只是以一个局外人的身份加以怜悯，他更希望自己能逃避这一切，眼不见为净，所谓“却咏‘归去来’，刈薪向深谷”，正是这个意思；但他又并未真的“归去”。

《田家语》一诗还比较充分地展示了梅尧臣中年以后诗作中经常呈现的

“以文为诗”的特征：语句间逻辑关系明确，整首诗文意完足，没有跳跃感，因此总体上显得比较平。这与梅诗在内质方面注重情感的克制与叙事的条理性有很大的关联。梅尧臣自述其所向慕的诗境时曾说：“作诗无古今，唯造平淡难。”(《读邵不疑学士试卷》)同时代的人评他的诗，则认为是从“清丽闲肆平淡”，进入到“涵演深远”的境界(欧阳修《梅圣俞墓志铭》)，而中年以后之作“尤古硬”，给人以“咀嚼苦难嘬”之感(欧阳修《水谷夜行寄子美圣俞》)。“平淡”与“古硬”从表面上看似乎是互相矛盾的，但它们在梅尧臣笔下获得了某种程度的统一，究其原因，无疑是梅氏诗重视理智、淡化感情而又不免想出奇制胜的结果。值得注意的是，“以文为诗”和“平淡”“古硬”的现象在以后的宋诗里有更充分的表现；欧阳修、王安石乃至苏轼的诗中，都不同程度地存在“以文为诗”与“平淡”的特征，而以黄庭坚为代表的江西诗派则更多地继承了“古硬”一路的诗风。

梅尧臣后期所写的诗，仍有一些保留了其早期作品的典丽工整之风，只是在典丽工整之外，又多了一点散淡之趣。如著名的《东溪》：

> 行到东溪看水时，坐临孤屿发船迟。野凫眠岸有闲意，老树着花无丑枝。短短蒲茸齐似剪，平平沙石净于筛。情虽不厌住不得，薄暮归来车马疲。

这是他暂时脱离《田家语》那种两难处境，内心比较平和自然时所写的诗。眼中所见的天地万物，显现出比人世更有意趣的美的姿态，已习惯于冷静地面对一切的诗人，也不免被感染而生成了一份对自然的依恋之情。但尽管如此，诗人最后仍无法摆脱尘俗的牵累，而不得不舍弃那令人心旷神怡的纯美之境。同样地，在《献甫过》一诗中，美的自然只有在作家开门送客的一刹那，才以动人的倩影获得暂时的眷顾：

> 几树桃花夹竹开，阮家闾巷长春苔。启扉索马送客出，忽觉青红入眼来。

诗用极为简单的语辞，描绘了春天胜景在诗人内心所引动的惊喜之情，表现手法上则采用了一点小悬念，即先写门外春景，再述其初见春景时的时间、地点与气氛，可谓平中见奇。但这样的诗，不正是梅氏自己所强烈批评的“烟云写形象，葩卉咏青红”之作么(“忽觉青红入眼来”一句中，就正好有“青红”两字)？可见梅尧臣的诗歌理论与其创作实际，也不无矛盾。

苏 舜 钦

北宋中叶文坛上与梅尧臣一同开创诗歌“宋调”的著名诗人，还有苏舜钦。

苏舜钦(1008—1049)，字子美，开封(今属河南)人。他的祖父苏易简、父亲苏耆都是北宋前期的著名文臣，他本人也因了家庭的关系，入仕之初即补太庙斋郎，调荥阳县尉。景祐元年(1034)举进士，之后由光禄寺主簿，历知蒙城、长垣县，迁官大理评事。庆历年间，他受到范仲淹的推荐，升任集贤殿校理，但不久即被反对范氏的一派诬陷，罢官退居苏州。有《苏学士文集》。

苏舜钦"状貌怪伟"(《宋史》本传语)，性格刚烈，前半生怀抱壮志，而少得施展的机会，后半生被放废江湖，不得不以自筑沧浪亭之类的消闲之举来解脱内心的郁闷。因此他的诗，常常显得表面豪放、充满激情，而深层则蕴含了难以排遣的无奈。如早年所写的《对酒》：

> 丈夫少也不富贵，胡颜奔走乎尘世！予年已壮志未行，案上敦敦考文字。有时愁思不可掇，峥嵘腹中失和气。倚官得来太行颠，太行美酒清如天。长歌忽发泪迸落，一饮一斗心浩然。嗟乎吾道不如酒，平褫哀乐如摧朽。读书百车人不知，地下刘伶吾与归！

诗直白地抒发了个人不得志的愤懑。然而，诗中的愤激不但不能与李白的"大道如青天，我独不得出"(《行路难》)之类的感情相提并论，甚至不能跟鲍照的"对案不能食，拔剑击柱长叹息。丈夫生世会几时，安能蹀躞垂羽翼"(《拟行路难》)的激烈相比。因为时代到底不同了。尽管在北宋诗人中，苏氏的豪放已经要算得"惊人"(《宋史》本传语)了。

苏舜钦在文学史上往往被与梅尧臣并提，称为"梅苏"，这主要是由于他现存的诗中，与梅尧臣同样不乏关注现实政治和力图用诗的形式表达个人政治见解的作品。这部分作品一般写得比梅尧臣的同类之作有激情，但文字的粗糙、不精练和以文为诗特征的存在，则与梅氏诗如出一辙。兹举《城南感怀呈永叔》一首为例：

> 春阳泛野动，春阴与天低，远林气蔼蔼，长道风依依。览物虽暂适，感怀翻然移。所见既可骇，所闻良可悲。去年水后旱，田亩不及犁。冬温晚得雪，宿麦生者稀。前去固无望，即日已苦饥。老稚满田野，斸掘寻凫茈。此物近亦尽，卷耳共所资：昔云能驱风，充腹理不疑；今乃有毒厉，肠胃生疮痍。十有七八死，当路横其尸；犬彘咋其骨，乌鸢啄其皮。胡为残良民，令此鸟兽肥？天岂意如此？泱荡莫可知！高位厌粱肉，坐论搀云霓；岂无富人术，使之长熙熙？我今饿伶俜，闵此复自思：自济既不暇，将复奈尔为！愁愤徒满胸，嵘岭不能齐。

诗从城南美丽的春景落笔，但很快即转入对因灾害而导致饥民遍野的惨况的描述，后半部分将贫富两类人的不同境遇作了比较鲜明的对照，似乎引出了对

现实的批判，然而结尾仍不得不归结到那种苏氏特有的无奈。全诗形式上采用的完全是一种散文化的叙述方式，步步进逼，转换之际逻辑分明。然而一些场景的描绘过于直白，显得毫无诗意；而诗中所蕴含的激情，也因这种整体上的进展舒缓，以及开首的离题描绘与结尾的有意消解紧张感，而大大降低了其感染读者的力度。同样的情形，在苏舜钦同类题材的《庆州败》、《吴越大旱》、《己卯冬大寒有感》等作品中也不同程度地存在着。

从艺术上看，苏舜钦写得较为成功的，是一部分以写景为主的律诗和绝句。这部分诗常常能将眼前胜景的细部之美描绘得精巧而富于动感，有时也显现出一点理趣。如《清轩》：

> 谁凿幽轩刮眼明，湖中嘉处更禅扃。龙听夜讲寒生席，鸥伴晨斋暖戏庭。水月澄明应作观，云山浓淡自开屏。我公亦为留奇句，此地人间合有灵。

描写在山水鸥禽的映衬下，清净的轩廊间所流动的似乎来自天外的一份灵气，用语机巧，富于象征性，虽有说理稍多之病，而诗境仍是不弱。至如七绝《夏意》的“别院深深夏簟清，石榴开遍透帘明。树阴满地日当午，梦觉流莺时一声”，则已凭借其秾丽而流畅的文辞，进入到与北宋词争胜的境界了。

石　介

与梅、苏年岁相仿，而在北宋中叶文章领域内再度张起崇道抑文旗号的，是石介。

石介（1005—1045），字守道，兖州奉符（今山东泰安）人。登天圣八年（1030）进士第，初仕郓州观察推官，曾官国子监直讲。有《徂徕石先生全集》。

石介在文学理论方面上承北宋前期柳开、穆修的有关主张，也竭力强调“道”对于“文”的统领地位，批评重视对偶、雕琢的文风。但有一点与柳、穆不甚相同的地方，那就是开始明确将“道”的教化作用、现实的纲纪伦常与“文”作对照，突出“文”的功利性，并进而排斥文学之文。在《上赵先生书》中，他认为：“今之为文，其主者不过句读妍巧、对偶的当而已；极美者不过事实繁多、声律调谐而已。雕锼篆刻伤其本，浮华缘饰丧其真，于教化仁义、礼乐刑政，则阙然无仿佛者。”以此他用激烈的措辞攻击西昆体的代表人物杨亿，谓之“穷妍极态，缀风月，弄花草，淫巧侈丽，浮华纂组，刓锼圣人之经，破碎圣人之言，离析圣人之意，蠹伤圣人之道”，“其为怪大矣”（《怪说中》）。而他所推崇的，也自然就是道外无文的那一套了：

故两仪，文之体也；三纲，文之象也；五常，文之质也；九畴，文之数也；道德，文之本也；礼乐，文之饰也；孝弟，文之美也；功业，文之容也；教化，文之明也；刑政，文之纲也；号令，文之声也。（《上蔡副枢书》）

“文”遭到三纲五常等道德政治概念如此多层次的束缚，其自身的特征也便完全消亡了。

值得注意的是，持此种文学见解的石介，其文章方面的实践，的确完全依循其理论而行。他不讳言由此产生的“文字实不足动人”的缺陷，却颇为自己“心能专正道”而自得，并认为自己“不敢跬步叛去圣人，其文则无悖理害教者”，是值得骄傲的“一节之长”。（均见《与欧阳永叔书》）在他的文集中，已经完全看不到文学性的文章，文章中出现稍有文学性的文句的情况，也很难找到——像《祭孔中丞文》末有“大冬残腊，风号云咽。节物惨淡，心肝摧折。炉烟氤氲，樽酒冷烈”诸语，实在是个难得的例外。石介似乎是想以比柳开等更为过激的极端化的姿态，表明其忠实于宋王朝官方政治伦理教条，并以此为据去开辟宋文新途径的正意诚心。

欧　阳　修

梅尧臣、苏舜钦在开创诗歌“宋调”方面作了不少尝试，但他们在当时都未位居高官，无法在诗坛掀起一股足以改变世风的潮流。石介自恃甚高，为宋文的发展描绘了一幅完全受制于政治伦理教条的“新”蓝图，但极端化的见解与其自身才力的薄弱，尚未足以改变文坛趋向。这时，一位地位、才力都超过他们的人物适逢其时地登上了文坛，北宋诗文在他的引导下，开始步入“宋调”的成型期。这位特殊的文士，就是欧阳修。

欧阳修（1007—1072），字永叔，号醉翁、六一居士，庐陵（今江西吉安）人。幼孤家贫，而力学不辍，于天圣八年（1030）考取进士。初任西京留守推官，继入朝为馆阁校勘。景祐三年（1036），为范仲淹言事忤宰相遭贬职事，他写信给主张罢黜范氏的谏官高若讷，严加谴责，结果自己也被降职为峡州夷陵县令。康定初官复原职，与修《崇文总目》。之后由知谏院，历右正言知制诰等官，除龙图阁直学士、河北都转运按察使。庆历五年（1045），因支持范仲淹等倡导的“新政”，再度贬官，始出知滁州，继徙知扬州、颍州。直到至和年间才被召回，任翰林学士，主持《唐书》的编纂工作。此后仕途比较顺利，做到了枢密副使、参知政事。晚年出知青州等地，以政治见解与当时主张变法的王安石相左，一再上书请求告退，终于熙宁四年（1071）获准致仕，回到第二故乡颍州，翌年即去世。有《欧阳文忠公集》。

在北宋中叶的文人士大夫圈中，欧阳修有“今之韩愈”的美称(见苏轼《居士集序》)。这一称号的出现，很大程度上与欧阳修所持的文学观点有关，也跟他的文学创作实绩有关。在经历了北宋前期诗文趋时与复古两股潮流相互消长对峙的纷繁局面之后，政坛与文坛都期待一种更为有力也更有本朝特色的话语出现，以使北宋的文学发展走上一条与朝廷思想统治相合拍的路。梅尧臣、苏舜钦、石介等人都为此作过努力，但因种种原因，未见成效。欧阳修则适逢其时，又充分具备构造这种新的“宋调”的才能，所以便自然地充当起了当代韩愈的角色。

与韩愈一样，欧阳修也十分强调“道”在文学创作中的重要意义。他认为“大抵道胜者，文不难而自至也”(《答吴充秀才书》)、“道纯则充于中者实，中充实则发为文者辉光”(《答祖择之书》)，这就将“道”的地位十分突出地置于“文”之上，上承柳开、穆修、石介重道轻文之说，下启宋代道学家文以载道、道外无文的极端主张。因为醉心于“道胜”、“道纯”之文，所以尽管对石介个人性格中“自许太高，诋时太过”的一面不太赞赏(见《与石推官第一书》)，对石介所著《徂徕集》还是一再诵读，推崇备至，并有“我欲贵子文，刻以金玉联”的诗句(《重读徂徕集》)。同时可能出于同样的理由，谓屈原的《离骚》的佳处，只是“摘一二句反复味之，与《风》无异”，整体上则“读之使人头闷”(《论屈宋》)。相应地，他在文学上更欣赏那些富于理性，既不放任感情，也不卖弄才学的作品，而主张创作上的“简而有法”(见《尹师鲁墓志铭》)。由于欧阳修曾经身处北宋政权的高层地位，尤其是嘉祐二年(1057)受命知贡举，力主在科举考试中排斥险怪奇涩的文风，其所倡导以重“道”为中心的文学主张，得北宋官方认可之便，终于成为北宋中叶文坛的主导倾向，他本人也因此被后世列为“唐宋八大家”中宋人的首席文学家。

但返观欧阳修的文集，从文章的一面看，其中文学之文的稀少，实与其散文大家的地位颇不相称。他的被历代评论家推崇备至的文章中，如《朋党论》、《泷冈阡表》等，或根本不是文学性的文章，或仅带有一点点文学性。文学性文章中最著名的《醉翁亭记》、《秋声赋》，虽然在作文程式与文体发展方面不无贡献——尤其是《秋声赋》，开创了一种被后人称为“文赋”的新文体——但综合地加以考察，也都不免有明显的败笔。兹录《醉翁亭记》全文如下：

> 环滁皆山也。其西南诸峰，林壑尤美，望之蔚然而深秀者，琅邪也。山行六七里，渐闻水声潺潺，而泻出于两峰之间者，酿泉也。峰回路转，有亭翼然临于泉上者，醉翁亭也。作亭者谁？山之僧曰智仙也。名之者谁？太守自谓也。太守与客来饮于此，饮少辄醉，而年又最高，故自号曰醉翁也。醉翁之意不在酒，在乎山水之间也。山水之乐，得之心而寓之酒也。

若夫日出而林霏开，云归而岩穴暝，晦明变化者，山间之朝暮也。野芳发而幽香，佳木秀而繁阴，风霜高洁，水落而石出者，山间之四时也。朝而往，暮而归，四时之景不同，而乐亦无穷也。至于负者歌于途，行者休于树，前者呼，后者应，伛偻提携，往来而不绝者，滁人游也。临溪而渔，溪深而鱼肥，酿泉为酒，泉香而酒洌，山肴野蔌，杂然而前陈者，太守宴也。宴酣之乐，非丝非竹，射者中，弈者胜，觥筹交错，起坐而喧哗者，众宾欢也。苍颜白发，颓然乎其间者，太守醉也。已而夕阳在山，人影散乱，太守归而宾客从也。树林阴翳，鸣声上下，游人去而禽鸟乐也。然而禽鸟知山林之乐，而不知人之乐；人知从太守游而乐，而不知太守之乐其乐也。醉能同其乐，醒能述以文者，太守也。太守谓谁？庐陵欧阳修也。

此记的特点有二：一是结构完整，层层推进，环环相扣，看得出作者结撰时花了相当的功夫，努力使文章显现出“巧”的一面；二是记文整体上虽然是散文，内部句式却采用了不少骈文的对句体，并且由于注意到用优美的辞藻文饰所描绘的场景人物，因此使文章总体上有一种韵律感。但由这两大特点构成的这篇《醉翁亭记》，也存在明显的不足，像记中的每一句均用一“也”字作结，全文多达二十一处，就显得十分做作；而本篇的题旨是渲染自然（处于自然状态的景色和生活）之美，与这种近于做作的形式（内容也有做作处，如所谓“苍颜白发”，见下引《赠沈博士遵歌》）显有矛盾。这就使得文章缺乏深厚的感情。更明白地说，读者阅读这样的文学之文，比较容易欣赏其色彩斑斓的外观，而无法从中获得感情的共鸣，因为作者本人就没有尽情地宣泄那“醉”中的个人情绪，而只是在“醉”的题目下颇有节制地做一篇精巧的文章。相比之下，写得较出色一些的，倒是《秋声赋》：

欧阳子方夜读书，闻有声自西南来者。悚然而听之，曰：“异哉！初淅沥以萧飒，忽奔腾而砰湃，如波涛夜惊，风雨骤至。其触于物也，鏦鏦铮铮，金铁皆鸣；又如赴敌之兵，衔枚疾走，不闻号令，但闻人马之行声。”余谓童子：“此何声也？汝出视之。”童子曰：“星月皎洁，明河在天，四无人声，声在树间。”

余曰：“噫嘻悲哉！此秋声也，胡为而来哉？盖夫秋之为状也：其色惨淡，烟霏云敛；其容清明，天高日晶；其气慄冽，砭人肌骨；其意萧条，山川寂寥。故其为声也，凄凄切切，呼号愤发。丰草绿缛而争茂，佳木葱茏而可悦；草拂之而色变，木遭之而叶脱。其所以摧败零落者，乃其一气之余烈。夫秋，刑官也，于时为阴；又兵象也，于行为金；是谓天地之义气，常以肃杀而为心。天之于物，春生秋实。故其在乐也，商声主西方之音；夷

则为七月之律。商，伤也，物既老而悲伤；夷，戮也，物过盛而当杀。嗟乎！草木无情，有时飘零。人为动物，惟物之灵，百忧感其心，万事劳其形，有动于中，必摇其精。而况思其力之所不及，忧其智之所不能，宜其渥然丹者为槁木，黟然黑者为星星。奈何以非金石之质，欲与草木而争荣？念谁为之戕贼，亦何恨乎秋声。"

童子莫对，垂头而睡。但闻四壁虫声唧唧，如助余之叹息。

此赋最成功的地方，是整体上突破了传统赋必用骈体写作的樊篱，而代之以一种吸收了骈文句式特长的新的散体文，从而使中唐以来改变文体的运动，进一步拓展到赋的领域，形成了文赋这一新形式。作为一篇描述秋景秋声的文学性的散文，本赋又与《醉翁亭记》一样，具有结构完整、用辞洗练生动的特长；尤其是赋的起首一节，用富于情趣的对话引出秋声的话题，意境悠远，令人回味。同时它超过《醉翁亭记》之处，在能从对秋天的形象描摹之中，生发出个人真切的感慨，所谓人"非金石之质"，奈何"欲与草木而争荣"的悲叹，尽管情绪过于消沉，却表现了受到环境压抑的北宋文人内心普遍具有的悲观心态。赋中的败笔，是第二节中间从"夫秋，刑官也"到"夷，戮也，物过盛而当杀"一段。由于从铺叙式的秋景细绘，过渡到个人因景而起的感情抒发之间，插入了这一段纯粹学理性的解释文字，本应一气呵成的文章流程被生硬地阻断，一定程度上损害了赋文的整体美感与流畅的阅读效果。《醉翁亭记》与《秋声赋》中表现出的欧阳修文章的长处，反映了作者对于文学性文章的要素尚有较清晰的体认，所以没有像石介那样走到取消文学之文的极端。但其存在的缺陷，又从一个侧面寓示了宋代文学性文章发展所存在于内部的深刻矛盾：感情的抒发与"道"的表现，两者的冲突，即便在最擅长作文的才士笔下，也无法调和。

欧阳修的诗，在历来的文学史家笔下评价都是不如其文，这一看法有些过于笼统。如果我们把表达个人的真实感情作为判断文学价值的一个重要标准的话，那么可以说，欧阳修诗歌的整体价值，要在其文章之上。他的诗中，有"念昔始从师，力学希仕宦，岂敢取声名，惟期脱贫贱"(《读书》)那样的自我剖析，其中述说的早年理想，可能在当时看来并不高尚，但却十分真实；有"试问尘埃送斗禄，何如琴酒老云岩"(《送郑革先辈赐第南归》)式的怀疑入仕价值的人生疑问，并且同样的主题反复出现在其诗中，尤其是晚年的诗中。诸如此类，在欧阳修的文章里是看不到的。而除了一批力主言道的诗和以文为诗的诗，欧阳氏诗集中也还是有一些既有感情又有艺术价值的作品，尤其是那些写于其个人身处逆境时的诗，尽管有时仍不免有与其文章同样的"做"的缺憾，但大体上有一份真挚的情感在。如著名的《戏答元珍》：

春风疑不到天涯，二月山城未见花。残雪压枝犹有橘，冻雷惊笋欲抽芽。夜闻归雁生乡思，病入新年感物华。曾是洛阳花下客，野芳虽晚不须嗟。

诗写于景祐四年(1037)初春，时诗人已被贬为峡州夷陵县令，诗题中的“元珍”，即峡州判官丁宝臣(字元珍)。尽管名目上是“戏答”，全诗抒写的，其实是诗人由物候而感发的对个人当下特殊境遇的深切感慨。诗从二月的山城尚未见到花开的场景落笔，先写虽未见花开，自然的生机仍从残雪中突出的橘枝和将欲破土而出的竹笋两者显露出来；继述个人因闻归雁鸣声而思乡，因新年仍在病中而感慨时光的流逝；最后用自慰的语辞，宽解前述的精神紧张，认为自己既已熟见京城花开花落，则在此僻远的山区等待野花晚一些时候开放，实在不是件值得嗟叹的事情。这里洛阳之花与山野之花的对比，其实寓意着诗人遭贬前后政治境遇的不同，因此诗中所写虽然是自然的花事，其实却是实在的人事。诗人以这种特殊的方式，表现个人倔强不屈的人格，与面对昏暗的现实而不免生起的一丝悲戚。唯一在内涵上显得缺乏深切的情致的，是最后两句自慰之辞。这种因自我宽慰而冲淡悲观感情的写法，在以后苏轼的诗作中也可以见到。

欧阳修在嘉祐年间还写过两首题材大致相同的歌行体诗《赠沈遵》和《赠沈博士遵歌》，形制流畅，感情也较充沛，在其诗中较值得重视。兹引后一首如下：

沈夫子胡为醉翁吟，醉翁岂能知尔琴？滁山高绝滁水深，空岩悲风夜吹林。山溜白玉悬青岑，一泻万仞源莫寻。醉翁每来喜登临，醉倒石上遗其簪，云荒石老岁月侵。子有三尺徽黄金，写我幽思穷崎嵚。自言爱此万仞水，谓是太古之遗音。泉淙石乱到不平，指下呜咽悲人心。时时弄余声，言语软滑如春禽。嗟乎沈夫子，尔琴诚工弹且止。我昔被谪居滁山，名虽为翁实少年。坐中醉客谁最贤？杜彬琵琶皮作弦。自从彬死世莫传，玉连锁声入黄泉。死生聚散日零落，耳冷心衰翁索莫。国恩未报惭禄厚，世事多虞嗟力薄。颜摧鬓改真一翁，心以忧醉安知乐！沈夫子谓我翁言何苦悲，人生百年间，饮酒能几时？揽衣推琴起视夜，仰见河汉西南移。

此诗中弥漫着一重欧阳修大部分诗作中少见的悲愤之情。诗句虽围绕着沈遵弹琴一事展开叙述，却语语均涉及诗人本身对个人生命流逝的悲叹。像“我昔被谪居滁山，名虽为翁实少年”，更是以直截了当的文字，抒写了因遭遇不公正的待遇而使个人在精神上青春消失殆尽的令人扼腕的愤懑与无奈。诗的后半部分虽有个别套话，如“国恩未报惭禄厚”之类，但整体上能通过对比方式，从前半的激越，自然地过渡到后半的哀惘，并有一种颇具内蕴的令人回味的思

致。这使人很容易想起欧阳修的另一首题为《梦中作》的小诗：

> 夜凉吹笛千山月，路暗迷人百种花。棋罢不知人换世，酒阑无奈客思家。

同样是表现时光的流逝与个人内心因此而生的无奈心绪，这里采用的，是更为平和但依然不乏思致的形式。苏轼在《居士集序》中称赞欧阳氏“诗赋似李白”，指的大约就是像《赠沈博士遵歌》、《梦中作》这样一类的作品。遗憾的是，这类诗在欧阳氏集中其实并不多。

值得注意的是，上引《赠沈博士遵歌》的后半部分与梅尧臣、苏舜钦两家诗一样显露出“以文为诗”的特征，而这一特征在欧阳修现存诗作中，又决不是一个无足轻重的存在。欧阳氏的一部分诗，竭力消解诗本身的跳跃性特点，不再留给读者以充分的想像空间，而代之以一种类似散文的体式。极端的如《赠李士宁》，前半从起首的“蜀狂士宁者，不邪亦不正”到“进不干公卿，退不隐山林”，形式上还像是诗，接下来的后半部分，则完全成了散文：

> 与之游者，但爱其人，而莫见其术，安知其心？吾闻有道之士，游心太虚，逍遥出入，常与道俱，故能入火不热，入水不濡。尝闻其语，而未见其人也。岂斯人之徒与？不然，言不纯师，行不纯德，而滑稽玩世，其东方朔之流乎？

诗歌创作走到这样的地步，无论其探索精神有多么可贵，对诗体造成的损害仍是显而易见的。

如果我们将上一章提到的欧阳修的词，与本节介绍的欧阳修的诗文联系起来考察，则可以发现一个有意思的现象，那便是在欧阳修的笔下，由于文学体裁的不同，其整个文学创作呈现出一种明显的分裂态势。他在文章里尽量避免个人的真实情感，多的是冠冕堂皇的套话；他的诗则于言道之辞外不无写情之处，表现出一种矛盾的状态；他的词则专主言情，而不涉道。不同的文学体裁在一位作家那里完全变成不同的个人生活姿态的演习场所，并且分化程度如此细密，这从一个侧面反映了北宋政治与思想的统治，给予有才华而难以自由拓展的文士的深刻的文化烙印。欧阳修的诗文就像是北宋文学发展的一个新的路标，指示着后继者沿着这种形态特殊的“宋调”艰难而小心地前进。

第三节 曾巩、王安石和苏氏兄弟

在欧阳修倡导北宋诗文向合乎道德与政治目标的方向转型的过程中，有

一批后继者创造性地发展了他的理论和创作形式，使文学中的“宋调”，得以更丰富的形态，更明确地凸现在世人面前。这其中在当时文坛上获得较高声誉的，是宋仁宗后期步入仕途的曾巩、王安石和苏轼。苏轼之弟苏辙，也颇有文名，所以这里一并加以介绍。

曾　巩

曾巩（1019—1083），字子固，建昌南丰（今属江西）人。仁宗嘉祐二年（1057）登进士第，由太平州司法参军，历集贤校理、越州通判，知齐州、福州、明州等，官至中书舍人。以籍贯南丰，被称为南丰先生。有《元丰类稿》。

曾巩早年慕欧阳修人品文名，曾主动给欧阳氏写信，表其愿列门墙之意，并附上了他写的杂文时务策两编。欧阳修读了他的文章，非常赞赏；据说后来还满意地对别人道：“过吾门者百千人，独于得生为喜。”（见《宋史·曾巩传》）而究此中根源，十分重要的一点，便是曾巩在文学理论上是欧阳修崇道复古主张的坚决支持者，在写作实践中又能将乃师古文的意脉贯通、富于节奏的特征加以创造性的发挥。他后来被名列“唐宋古文八大家”之中，原因也在于此。

但从文学的角度看，《元丰类稿》中的文章部分里，能算得上比较纯粹的文学作品的，可以说是一篇也没有。这或许与曾巩对文章功效的看法有关。他在《王子直文集序》中曾说：

> 由汉以来，益远于治。故学者虽有魁奇拔出之材，而其文能驰骋上下，伟丽可喜者甚众，然是非取舍，不当于圣人之意者亦已多矣。故其说未尝一，而圣人之道未尝明也。士之生于是时，其言能当于理者，亦可谓难矣。由是观之，则文章之得失，岂不系于治乱哉？

这种功利性十分强的看法，实质上较欧阳修对文的见解已有出于蓝而胜于蓝的意味，又回到柳开、穆修、石介诸人那里去了。只是在实际写作中，曾巩还是力图发展欧阳修文章的特色，故其作品尽管有多论说、重推理的成分和说教的倾向，而总体上仍不乏结构谨严、文辞洗练的长处。兹引《拟岘台记》中文学性较强的一节：

> 初，州之东，其城因大丘，其隍因大溪，其隅因客土以出溪上，其外连山高陵，野林荒墟，远近高下，壮大闳廓，怪奇可喜之观，环抚之东南者，可坐而见也。然而雨隳潦毁，盖藏弃委于榛丛茀草之间，未有即而爱之者也。君得之而喜，增甓与土，易其破缺，去榛与草，发其亢爽，缭以横槛，覆以高甍。因而为台，以脱埃氛，绝烦嚣，出云气而临风雨。然后溪之平沙

漫流，微风远响，与夫浪波汹涌，破山拔木之奔放，至于高桅劲舻，沙禽水兽，下上而浮沉者，出乎履舄之下。山之苍颜秀壁，巅崖拔出，挟光景而薄星辰。至于平冈长陆，虎豹踞而龙蛇走，与夫荒蹊丛落，树阴晻暧，游人行旅，隐见而继续者，皆出乎衽席之内。若夫雪烟开敛，日光出没，四时朝暮，雨旸明晦，变化不同，则虽览之不厌，而虽有智者，亦不能穷其状也。……

此节文字的形式特点是表面上的文句多较短，而实际内部文理相联，语脉甚长，其整体上又有一个前后反衬及排比的基本结构，因此在描绘楼台建筑起因，及台成后纵目所见与心绪所及诸物态时，给人以一种似乎叙说不及的紧张感。至于其中多见富于动态及情绪效果的词汇，则又是曾巩文章中所常见的。

曾巩作品中真正具有较高文学价值的，其实是诗。虽然在宋代即流传有曾巩不会做诗的说法①，而衡之以实情，这种看法恐怕只能说是一种偏见。从现存的曾巩诗作看，其中至少有两点值得重视，一是诗中有真性情流露——尽管有时仍不免有道与理的言说，二是不少作品写得风致婉然，有一种宋代中期诗少见的美感。

《宋史·曾巩传》记吕公著曾经在宋神宗面前对曾巩有如下的评价："巩为人，行义不如政事，政事不如文章。"将曾氏的"文章"列为最先，而"行义"次于最末，可见曾巩尽管在文章中吟唱道德的高调，其实际行为依照宋人的标准来看仍是不够格的。以他在诗中袒露心迹的文字而论，像《菊花》诗里"三公未能送饿死，九鼎竟亦为尘埃"的悲观意绪，《人情》诗中"天禄阁非真学士，玉麟符是假诸侯"的尖刻嘲讽，与《圣贤》诗内"圣贤性分良难并，好恶情怀岂得同。荀子书犹非孟子，召公心未悦周公"的迷惘心态，的确也称不上是全心全意于彰显圣贤道德之事。但换一个角度来看，也正因此，曾巩才没有完全没人道学的红尘之中，而给后人留下了一批具有较多真性情的诗作。他的《题宝月大师法喜堂》诗以"谁能怀抱信分明，扰扰相欺是世情"的爽快语起笔，在对自己意欲摆脱功名归隐溪山的幻想加以真切展示之后，用"君向此堂应笑我，病身南北正营营"两句作结，嘲讽自身毫不留情，正显出曾巩内心尚未彻底为"道"所迷惑的一面。令人遗憾的是，这部分流露真性情的诗作，艺术上都比较粗糙，未能用真正的诗的语言表达情感，因而也难以引起读者的共鸣。

曾巩另外的一些诗，则不乏对美的事物与真的情感的艺术抒写。其中颇有学韩愈奇险一路的作品，如《鹊山》：

---

① 见钱锺书先生《宋诗选注》曾巩部分叙录。

　　一峰孤起势崔嵬，秀色挼蓝入酒杯。灵药已从清露得，平湖长泛宿云回。翰林明月舟中过，司马虚亭竹外开。我亦退公思腊屐，会看归路送人来。

诗中“秀色挼蓝入酒杯”与“会看归路送人来”两句，想像奇特，视角新颖，置入全首之中，正好显现出鹊山突兀傲然的形态，以及能引动诗人心致的出尘之姿。又如《离齐州后五首》之五：

　　荷气夜凉生枕席，水声秋醉入帘帏。一帆千里空回首，寂寞船窗只自知。

虽意绪低沉，而写景的笔力，仍是不弱。像用一“醉”字形容秋水之声在夜色中传来，其摇荡曳然之态，如可视见。而在这般清冷的情景中再转摹船客的心思，其寥落之慨更具一种压抑感。此外像“求群白鸟映沙去，接翼黄鹂穿树飞”（《南湖行二首》之二）、“风出青山送水声”（《闲行》）、“满堤明月一溪潮”（《夜出过利涉门》）等诗句，也都较为灵动、洗练而具有韵味。

　　从北宋文学发展的历程而言，曾巩作品总体上的一个明显倾向，是诗与文也有所分化。这种分化的外部表征，是文章与诗歌从内涵到形态均有若干相戾之处，文中所抑制着的真性情与本应具有的对美的追求，在诗的领地还有所流露；这种分化的内部实质，则是以曾巩为代表的一批新一代作家，面对北宋日益严酷的政治与道德压力，个人人格上出现了某种难以克服的自相矛盾与冲突的分裂情态。为了在本心与“道”、“理”之间求得一表面的平衡，他们不得不在诗文中吟唱起了题旨不尽相同的曲调，并逐渐将之视为与诗词分途同样理所当然的事情。

王　安　石

　　与曾巩既是同乡，又有相似的文学见解的，是王安石。

　　王安石（1021—1086），字介甫，晚号半山，抚州临川（今属江西）人。宋仁宗庆历二年（1042）考取进士，由签书淮南判官，历知鄞县、常州，提点江东刑狱等职，于嘉祐年间入为京官，以向皇帝献万言书，纵论时政，而初显锋芒。英宗治平四年（1067），以知制诰出知江宁府。神宗即位后，于熙宁二年（1069）由翰林学士提拔为参知政事，并曾两度拜相，全力推行“新法”。其间因“新法”屡遭朝野反对，又两度辞相。熙宁十年（1077）以集禧观使退居金陵钟山。次年改元元丰，受封舒国公；继改封荆国公，世因称为王荆公。卒后谥曰文。有《临川集》。

　　王安石与曾巩都是在欧阳修文学变革的潮流中成长起来的一代文坛新人，其少年时代，正是北宋朝廷内外着力“矫文章之弊”、“兴复古道”的时候。

所以成年后的王安石，与曾巩一样，在论文时自然而然地注重文章“有补于世”的一面，而强调“适用为本”（见王氏《上人书》）。但王氏个人性格上又与曾巩颇有不同，他争强好胜，富于独立意识，首先把自己视为一位政治家，而不是一个文人。尽管在以维护封建皇权为终极目的的政治改革中他并未获得成功，但政事之余所从事的文学创作活动却因此涂上了一层特殊的色彩，很大程度上成为其政治活动的一种补充或补偿，这在他的作品——尤其是诗——中有很明显的表现。

王安石的诗，大致可分为两种类型。一类是风格上与当时北宋诗的主流趋向一致的，重在以诗表述对社会及政治的看法，而不重在抒情。这类诗从内容上说其实是王氏政治活动的延伸与补充，是借文学形式表达的政治见解，如《河北民》：

> 河北民，生近二边长苦辛。家家养子学耕织，输与官家事夷狄。今年大旱千里赤，州县仍催给河役。老小相携来就南，南人丰年自无食。悲愁白日天地昏，路旁过者无颜色。汝生不及贞观中，斗粟数钱无兵戎！

诗中只有表述，而无描写，可以看出诗人对当时所谓“事夷狄”政策的不满，但实在看不出诗人自己的强烈而深切的痛苦，尽管有“悲愁”两句，但因诗中并未写出“老小相携来就南”的具体悲惨情况，所以这两句也并不能引起读者的强烈震撼。又如《商鞅》：

> 自古驱民在信诚，一言为重百金轻。今人未可非商鞅，商鞅能令政必行。

如果我们将它跟同样是咏历史人物、也同样是七绝的晚唐诗人李商隐的名作《贾生》相比，就可以发现：《贾生》中所描绘的“可怜夜半虚前席，不问苍生问鬼神”的动人场面，凝聚了诗人个人的感情；诗中流露的，是为书生们的才能与抱负不能真正得到最高统治者的重视而感到的深切悲哀。而《商鞅》则不过是用近乎顺口溜的形式，冷静地表达诗人对历史人物的理性评价，而这种评价又是以不掺杂情感为基础的；但正因如此，诗也就根本不能感动人。

在这一种类型的诗中，诗的特殊语言往往被有意识地消解，而有“以文为诗”的特征。如《白鹤吟示觉海元公》的后半部分：

> 北山道人曰，美者自美，吾何为而喜；恶者自恶，吾何为而怒；去自去耳，吾何阙而追；来自来耳，吾何妨而拒。吾岂厌喧而求静，吾岂好丹而非素。汝谓松死吾无依邪，吾方舍阴而坐露。

尽管句末保留了韵脚，但诗的固有节奏被完全打破，而与文章界限也变得模

糊，这也就难怪南宋刘辰翁对该诗的评价只有两个字："无味。"[①]

王安石诗的另一类，则与上一类有较大的不同。它们不再关心现实政治，而更注意表现个人内心的真实感受，描绘自然和谐优美的景致，虽然总体上看仍有抑制情感宣泄的现象存在，但诗味显然要较上一类作品浓得多。写作这类诗，一定程度上可以说是王安石投身政治的一种心理补偿，而王氏作为北宋有独特成就的文学家的地位，主要也由此奠定。

这类诗中的一部分作品，从题材上看仍与政治有关，但视角与前一类作品很不一样。如著名的《明妃曲》二首：

> 明妃初出汉宫时，泪湿春风鬓脚垂。低徊顾影无颜色，尚得君王不自持。归来却怪丹青手，入眼平生未曾有。意态由来画不成，当时枉杀毛延寿。一去心知更不归，可怜着尽汉宫衣。寄声欲问塞南事，只有年年鸿雁飞。家人万里传消息，好在毡城莫相忆。君不见咫尺长门闭阿娇，人生失意无南北。（其一）
>
> 明妃初嫁与胡儿，毡车百两皆胡姬。含情欲说独无处，传与琵琶心自知。黄金捍拨春风手，弹看飞鸿劝胡酒。汉宫侍女暗垂泪，沙上行人却回首。汉恩自浅胡自深，人生乐在相知心。可怜青冢已芜没，尚有哀弦留至今。（其二）

两诗所咏歌的，都是汉代王昭君出塞的故事。但与前一类诗不同，其着眼点，均不在这一故事所包含的对现实政治的意义，而是其中所显现的个人的命运。前一诗末尾的"君不见咫尺长门闭阿娇，人生失意无南北"，用汉武帝陈皇后（阿娇）身虽在汉宫而遭幽闭一事，与汉元帝时王昭君的出塞远嫁匈奴的经历相对照，凸现了被卷入高层的女性身不由己的可悲境遇，其间似亦隐含了王安石个人面对实际政治生活而起的感慨。后一诗中"汉恩自浅胡自深，人生乐在相知心"两句，因为其泯灭"夷夏"之辨，专注于从人生贵相知的角度去评判王昭君出塞的事件，这在宋代即遭到持正统观念的士大夫的激烈抨击[②]。值得注意的是，这两首主要从关注个人命运的角度出发撰就的诗作，整体上形象性的描写比较丰富，而说理性的部分能较好地融会于其中，且说理中又有一定的动情的成分，因此它们在艺术上都达到了相当的水准。

王安石诗的后一类中，又有一小部分与《明妃曲》取径类似而不涉及政治，主要表现个人生活实态，带有较为强烈的感情色彩。典型的是如下二首：

---

① 见《王荆文公诗李壁注》（上海古籍出版社 1993 年影印朝鲜活字本）卷三。

② 参见《王荆文公诗李壁注》卷六《明妃曲》之二李壁注引范中对高宗语。

少年倏忽不再得，后日欢娱能几何？顾我面颜衰更早，怜君身世病还多。窗间暗淡月含雾，船底飘摇风送波。一寸古心俱未试，相思中夜起悲歌。（《寄王回深甫》）

少年离别意非轻，老去相逢亦怆情。草草杯盘供笑语，昏昏灯火话平生。自怜湖海三年隔，又作尘沙万里行。欲问后期何日是，寄书应见雁南征。（《示长安君》）

两诗的构思颇为相像，均是从对照少年离别、老来重逢的角度着笔，不同的是前一首写别后的思念，后一首写重逢的欢愉与不免再度分离的悲哀。从形式上说，前一诗中“窗间”、“船底”一联似乎游离于全诗的抒情写意之外，但全诗也正是靠了这两句，才在前半部叙议过多导致的紧张感中，呈现出一份舒缓而深沉的诗意，借窗间朦胧的月色与船底带风的逝波，渲染了诗人内心的愁绪。后一诗中“草草”、“昏昏”两句，则是诗坛名联。其佳处，在以过于普通乃至带有些感伤的情调抒写本应显得隆重热烈的久别重逢场景，使重逢的内涵超越通常的含义，而与诗后半部对不可避免的再度分别的感伤，有了一种深层次的联接，凸现了人生中亲友分离这一难以避免的悲剧性情景。遗憾的是这两首诗均存在某些词句过于直露的缺点，而其克制个人情感的宣泄，某种程度上也削弱了全诗的感染力量。

从数量上看，现存的王安石诗中，可以归入后一类的，大多数都是围绕自然胜景落笔的作品。这部分中最著名的，自然是七绝《泊船瓜洲》：

京口瓜洲一水间，钟山只隔数重山。春风又绿江南岸，明月何时照我还。

诗从一个特殊的场景——诗人身处长江北岸的瓜洲，而眺望隔江相对的京口——落笔，通过巧妙的文辞转移——既是描述对象的地点转移，也是个人视角的转移，引发出思念其钟山旧居的话题，然后再借一个引人注目的诗眼（“绿”字），刻意营造出一种富于惆怅意味的诗情：春风已经吹绿了江对岸的丛林，而天上的一轮明月，却不知何时才能伴我返回金陵？这是一个在政治漩涡中奋力挣扎的官僚，面对和平且富有生机的自然，而油然生起激流勇退之念时的内心写照。诗中感情的表达虽然不是激越外露的，但透过那着意求美的诗句形态，依然可以发现诗人努力加以修饰的思归情绪①。

① 王安石还以同样的构思写过一首《杂咏》：“故畦抛汝水，新垄寄钟山。为问扬州月，何时照我还？”以颇为类似的语句写过一首《与宝觉宿龙华院三绝句》（之三）：“与公京口水云间，问月何时照我还。邂逅我还还问月，何时照我宿金山？”但意境内涵均不如《泊船瓜洲》。

这部分作品中又有相当一部分是纯粹描写自然胜景而不涉及个人生活与情感的，它们构思奇巧，用典含蓄，表现出诗人高超的驾驭文字的功夫。如《江上》："江北秋阴一半开，晚云含雨却低徊。青山缭绕疑无路，忽见千帆隐映来。"其最后二句所显示的给人以惊喜效果的独到构思，正是王安石写景诗最擅长的手法。而后来南宋陆游所写"山重水复疑无路，柳暗花明又一村"的名句，似乎某种程度也受到过此诗的影响。又如《书湖阴先生壁》二首之一：

茅檐长扫净无苔，花木成畦手自栽。一水护田将绿绕，两山排闼送青来。

诗的前两句与后两句所写景物，在境界上有大小之别，在形态上有动静之异，而尤以后两句所状摹的绕田而过的一脉活水，与两山青色似乎强行推门而入，格外引人注目。更有意味的是，据宋代学者李壁考证，这两句诗实本自五代诗人沈彬的"地限一水巡城转，天约群山附郭来"两句诗；而其中的"护田"、"排闼"二词，又典出《汉书》——前者是取《西域传序》里的故事造辞，后者则径出自"樊哙乃排闼直入"一语。王安石在如此繁复的背景下重新组合创造，而成就的诗语却似乎完全是自出机杼，这确乎已经达到了他自己赞叹前代诗人作品时所说的那种境界："看似寻常最奇崛，成如容易却艰辛。"(《题张司业诗》)但更注重写这样类型的诗，也反映出王安石的文学创作存在着明显的缺陷，即创作过程中感情比较淡薄，而只能以对诗的技巧的展示来实现其作品的价值。

王安石的文章，从文学角度说成就远不如他的诗歌。其中的大部分作品，题旨与表达方式与诗歌中的第一类相仿，也重在表述其政治见解，而不重抒情与美的表现，并且体裁上实用性的表、制、碑铭占了绝大多数。另有一小部分文章，从写作技巧上讲不无可称道之处。如《祭欧阳文忠公文》中的如下一节：

如公器质之深厚，智识之高远，而辅学术之精微，故充于文章，见于议论，豪健俊伟，怪巧瑰琦。其积于中者，浩如江河之停蓄；其发于外者，烂如日星之光辉；其清音幽韵，凄如飘风急雨之骤至；其雄辞闳辩，快如轻车骏马之奔驰。……

虽无深厚感情，但在运用比喻、排比等手段方面，可见作者颇加用心。他如《游褒禅山记》，前半部分由褒禅山得名写起，引出慧空禅院及华山洞，描写简洁而引人入胜：

……距洞百余步，有碑仆道，其文漫灭，独其为文犹可识，曰花山。今言华如华实之华者，盖音谬也。其下平旷，有泉侧出，而记游者甚众，所谓

前洞也。由山以上五六里,有穴窈然,入之甚寒,问其深,则其好游者不能穷也,谓之后洞。予与四人拥火以入,入之愈深,其进愈难,而其见愈奇。有怠而欲出者,曰:"不出,火且尽。"遂与之俱出。盖予所至,比好游者尚不能十一,然视其左右,来而记之者已少,盖其又深,则其至又加少矣。方是时,予之力尚足以入,火尚足以明也。既其出,则或咎其欲出者,而予亦悔其随之,而不得极夫游之乐也。

但接在这有趣而又有一点小悬念的描述后的下半部分,则以一句"于是余有叹焉"为转折,纵谈为学须有志与力、不畏艰险的道理,从而使得前半部分的文学性叙述,实际上仅成为后面说理部分的引子。因此由这篇文章的标题看,似乎是一篇叙事性的游记,而实质上它却是一篇议论文。《游褒禅山记》的这种特征,从王安石本人的创作来看,可以说是他在文章写作中力图突破常规的一个典型例子。但从中国文学发展的历程说,却是文章领域里文学的特征日益被消解,六朝以来以追求与表现美为宗旨的文学之文,因为理与道的介入,而被迫放弃文坛主导地位的前奏。

苏 轼

一、苏轼的生平与个性

苏轼(1037—1101),字子瞻,号东坡,眉山(今属四川)人。在中国文学史上,蜀中历来不乏杰出之士,汉有司马相如,唐有李白,为各自时代的文学增光添彩。到了北宋,出了苏轼,又成了北宋文坛上的一位引人瞩目的人物。

苏轼的文学天才不容怀疑。还在少年时,苏轼便已"学通经史,属文日数千言"(苏辙《亡兄子瞻端明墓志铭》)。不仅是文章,他的诗、词、书、画也极有名,大概都是在少年时代打下的基础。仁宗嘉祐二年(1057),他年仅二十一岁,便与弟弟苏辙一起,考取了进士,可谓少年得志。主考官是欧阳修,当时文坛的领袖,诗文转型的关键人物。传统科举考试中考官与考生的那种特殊关系,使苏轼成了欧阳修的"嫡系"弟子。这对北宋文坛意义重大:欧阳修发现了一个堪受重托的衣钵传人,苏轼找到了一位乐于提携自己的良师。这不仅保证了北宋诗文转型得以最终完成,而且也使诗文"宋调"具有了更为丰富的内涵。

然而在宋代文人视为安身立命之基的政治方面,苏轼却远非一帆风顺,而且毋宁说是蹉跎终身。少年及第并未给他带来飞黄腾达,相反他大半生辗转于地方官职。他这一个自信而又极其认真的人,为人处事常常认理不认人,加

以他所处的又是统治集团内部斗争很激烈的时代，这就难免使他“所如不合”，到处遭人嫉，不讨巧了。他的侍妾朝云说他“一肚皮不合时宜”（费衮《梁溪漫志》），大概是有史以来对他的最当评价。所谓“一肚皮不合时宜”，就是说他做事过于认真，所以“时宜”也就不会来“合”他了。——知苏轼者莫如朝云！

正是因了这种性格方面的原因，所以在北宋中期的政坛上，新党、旧党轮番失势又轮番得势，而只有苏轼却是一个永远的失败者。当社会上改革风潮风起云涌之际，苏轼也曾积极投身其间。在嘉祐六年（1061）的对策中，他就发表过改革弊政的议论，其后在《思治论》中，他又提出过“丰财”、“强兵”、“择吏”的建议。看起来像是一个“新党”。然而王安石厉行新法时，苏轼却又不同意其过激做法，屡屡与新党发生矛盾。于是自求外放，先是通判杭州，其后又提升而知密州、徐州和湖州等地。元丰二年（1079），忽以在诗文中攻击新法的罪名，而被新党逮捕下狱，这就是有名的“乌台诗案”。出狱后，外放黄州团练副使。这时，他像是一个典型的“旧党”。神宗去世以后，新党失势，旧党上台，苏轼也被召入京，看来可以在政治上一展抱负了，然而这次他又和旧党不一致起来。因为他反对司马光等人一味“以彼易此”，将新法全行废除的做法，而是认为新法中也有合理因素，应该“较量利害，参用所长”（《辨试馆职策问札子》）。由此又得罪了旧党，受到了旧党的排挤，只好再次自求外放，出知杭州，后又辗转于颍州、扬州和定州等各地方官任所。哲宗亲政后，新党再度得势，苏轼作为“旧党”分子，又遭无情打击，一贬再贬，最后贬到海南岛。直到元符三年（1100）徽宗即位，大赦元祐旧党，他才得以北归，次年（1101）到过常州，一病不起，结束了“不合时宜”的一生。

游戏都有规则，政治游戏也不例外。党争的本质是不同政治集团之间的利益之争。党派的成员只有把自己牢牢地绑在集团的战车上，才有可能在集团得势时分得一杯之羹，这是一荣俱荣、一损俱损的关系。简言之，党派游戏的规则，一是要“抱团”，二是要“认人不认理”。这两条都违反苏轼的性格。所以最终是新党讨厌他，旧党也不喜欢他，在政治上两边不讨巧，里外不是人。但是，也正是在这种地方，显示出他作为政治家的特色，使他区别于那些不讲原则的政客。而他从政期间对于民生疾苦的关心，也使他成了一个获得民众好感的官吏。

性格决定命运，命运也决定性格。“一肚皮不合时宜”使他饱受挫折，挫折也逼得他培养出了一种善处逆境的人生态度。当然，在不同性格的人身上，挫折引出的反应是不一样的。在富于激情的人的身上，也许反应较偏重于愤怒或沮丧；然而在偏于理智的人看来，也许超脱与排遣是更好的办法。苏轼大概属于后者。苏轼的性格，除了自信与凡事认真以外，也许还可以再加上一条，

那就是喜欢节制，不喜欢激烈。他的这种性格，在党争浮沉中即已表现出来：他既不喜新党的那种激烈的改革路线，也不喜旧党的那种激烈的反改革措施。在他个人的生活方面，这种善处逆境的人生态度，使他面对种种不断袭来的挫折时，能够表现得不致过于沮丧或愤怒，而是相当地超脱和冷静。从他那饱受挫折的经历来看，这对他无疑是一种非常有用的智慧。如果他一遇挫折便"忧伤病沮，不能复振"(《贾谊论》)，则也许他早已消失在那党争的险恶漩涡里了，不会再留下那些优秀的文学作品，北宋文坛便也会少了一个杰出的文人。当然，从另一方面来说，这种善处逆境的人生态度，也使他的文学作品减弱了激情的力量，因而与"宋调"存在相通的一面。从这一点来说，他的性格其实也是时代所决定的。

苏轼的朋友诗僧道潜在《东坡先生挽词》中写道：

> 峨冠正笏立谈丛，凛凛群惊国士风。却戴葛巾从杖屦，直将和气接儿童。

有人曾将道潜此诗与道潜为王安石作的另一首诗作过对比，以显示苏轼与王安石在为人气质方面的不同：

> 古木苍藤一径缠，我公畴昔所回旋。萧萧屋底瞻遗像，杰气英姿尚凛然。(《过定林寺谒荆公画象》)①

参寥诗若果为实录的话，则也许正画出了苏轼性格的两个侧面：他凡事认真，所以在朝具有"国士"风范；他喜欢节制不喜激烈，所以能将国士之风与一团和气汇于一体。而相比之下，王安石的性格显得缺乏"和气"了。

二、苏轼的散文

苏轼是北宋散文大家，当他开始写散文的时候，欧阳修等致力的北宋诗文的转型已经接近完成，"古文"的正宗地位已经牢不可破，这是他的一个有利条件。不过，他并不是一个懒惰的坐享其成者，而是也以自己的天才和灵气，为之添上了独具特色的一笔。

俗话说，"文如其人"，在苏轼身上更显得分明。在散文写作方面，他在《文说》中的下述自评，也许是理解其文章的最好钥匙：

> 吾文如万斛泉源，不择地而出，在平地滔滔汩汩，虽一日千里无难；及其与山石曲折，随物赋形而不可知也。所可知者，常行于所当行，常止于

---

① 参见吉川幸次郎《关于苏轼》，载其《中国诗史》(章培恒等译)，安徽文艺出版社1986年版，第288页。

不可不止，如是而已矣。其他虽吾亦不能知也。

其开头的两句，一面充分显示了他对自己文章的自信，所谓“如万斛泉源”，也就意味着其文章的广大浩涵；另一面又说明他的写文章是基于自己的需要，正如泉水的奔涌而出乃是由其自性所决定的。接下来的两个譬喻，显然是一组矛盾：“滔滔汩汩”，“一日千里”，乃是水性的自然；“止于不可不止”，则是遵守规矩。由此也就形成了苏文的特色。的确，苏轼的散文在所谓“古文”的传统中，无论比之于早期的韩、柳，还是比之于同时的欧、曾，都要少一些格局、架构、气势之类的人为讲究，而是如行云流水一般的自然。这种“自然”当源于他的自信。他在写作中能以自己为主，任意挥洒，这是自信的结果。而他的性格的另一侧面是喜欢节制、不喜欢走极端，这又是所谓的“常止于不可不止”的来历了。这种“规矩”与“自然”的巧妙平衡，形成了苏轼散文所特有的张力，同时也使文章“宋调”在一个更高层次上获得了生机。

对于传统古文的各种体裁，如史论、政论、随笔、游记、杂记、小品文等等，苏轼均极擅长。但与欧阳修等前辈一样，其中比较纯粹的文学之文，仍然不多。文学性较强而又经常被后代称引的，仅有《前赤壁赋》、《后赤壁赋》、《石钟山记》等数篇。《前赤壁赋》在自夜及晨的时间流动中，贯穿了游览过程与情绪变化，把记事、写景、对答、引诗和议论水乳交融地汇为一体，完全摆脱了过去赋体散文呆滞的形式与结构，可以说是发扬了欧阳修《秋声赋》之长，为赋体散文开辟了一个全新的世界。先试看其记事、写景和引诗部分：

壬戌之秋，七月既望，苏子与客泛舟，游于赤壁之下。清风徐来，水波不兴。举酒属客，诵“明月”之诗，歌“窈窕”之章。

少焉，月出于东山之上，徘徊于斗牛之间。白露横江，水光接天。纵一苇之所如，凌万顷之茫然。浩浩乎如冯虚御风，而不知其所止；飘飘乎如遗世独立，羽化而登仙。

于是饮酒乐甚，扣舷而歌之。歌曰：“桂棹兮兰桨，击空明兮泝流光。渺渺兮予怀，望美人兮天一方。”

记事则要言不烦，虚实相间；写景则或历历如绘，或驰骋想像；引诗则既切合场面，又符于文体；而行文又骈散相间，衔接自然，在过去很难找到相同的例子，可以说是作者自创的新文体。接着，面对客人“寄蜉蝣于天地，渺沧海之一粟；哀吾生之须臾，羡长江之无穷”的感伤，苏轼表达了他所特有的那种乐观思想：

苏子曰：“客亦知夫水与月乎？逝者如斯，而未尝往也；盈虚者如彼，而卒莫消长也。盖将自其变者而观之，则天地曾不能以一瞬；自其不变者而观之，则物与我皆无尽也；而又何羡乎？”

这种乐观思想的本质，在于通过极为宏观的眼光，来消解普遍认为是两个极端的自然与人生之间的界线，从而也就能一扫由诸如“物是人非”之类自然与人生对比观念所引起的悲哀。苏轼的这种宏观视角，无疑曾受过庄子的相对论思想的影响，其长处，是将“天地曾不能以一瞬”之“变”的背后所暗示的时间的无限悠久性，和“物与我皆无尽”之“不变”的背后所暗示的时间的现时性，这两种时间意识之间的强烈反差，巧妙地融会于文章之中，给人以新鲜强烈的刺激。其短处，则是将本应可以顺势而生的对于人生无常的真切感喟，抑制并转化为一种冷静的观照，使这篇文辞优美的文学之文显得感情淡薄。但联想到苏轼作此文时，正被远贬黄州，处于逆境之中，则他的这种消解生命悲哀的想法，无疑正来自于现实生活中他对于逆境的超越。盖用乐观的眼光来看，则逆境也自不乏可乐之处（比如眼下的遨游赤壁，享受无价之清风明月）；而用悲观的眼光来看，则顺境也不过是心造的幻境而已（即如眼下所陶醉的赤壁，其实全非三国时的赤壁）。

一般说来，苏轼的文学性散文写作手法比前人更自然，文章结构雷同的情况很少，各种文体习惯上的界限不受重视。但普遍缺乏一种比较深切的情感表露。这一矛盾状态的存在，深刻地反映了北宋文学因作家与环境的冲突而造成的现实困境。

三、苏轼的诗歌

在北宋的诗人中间，苏轼的诗歌以规模宏大著称。这不仅是由于他辗转各地，广知各地的风土人情，而且也是由于他兴趣广泛，到处都能发现作诗的素材。“却戴葛巾从杖履，直将和气接儿童。”有这种温厚人格的人，有这种不喜摆架子的人，自是不难到处适应，并发现可咏之物的。而且他具有敏锐的感觉能力，因此在他的诗歌中，不难看出许多观察入微、感受细腻之作。

然而，由于他那喜节制不喜激烈的性格，以及由此导出的善处逆境的人生态度，他总是将感情自然地导入节制的河床，用宏观的眼光去消解悲哀，他的诗也因而较少激情。何况宋诗较其前代更注重社交应酬功能和议论，苏轼也未能免俗。所以，他的词比起诗来更能显示其文学上的创造性。这一点，恐怕也是宋代文学的普遍现象。

然而这也只是相对而言的。和任何其他优秀的诗人一样，苏轼无法中断对于生命意义的思考，无法拒绝表现生命悲哀的诱惑。不过由于他的上述特点，加以他的横溢才华，这种思考和表现披上了与众不同的意象外衣。比如同样是表现时间飞逝、生命短暂的悲哀，有谁能够想得出如下这种比喻呢？

人生到处知何似？应似飞鸿踏雪泥：泥上偶然留指爪，鸿飞那复计

东西。……(《和子由渑池怀旧》)

“飞鸿”是生命,“指爪”是生命偶然留下的痕迹,“鸿飞”象征了生命的转瞬即逝;而即使是生命偶然留下的痕迹,其实也是靠不住的,因为雪消泥融,那痕迹也就随风而逝了。传统的主题,便这样在新奇的比喻中,获得了再生。这大概就是所谓的“出新意于法度之中”吧?但与此同时,不自由的人生在这里成了像飞鸿那样的逍遥自在的生命(至少在中国的文学传统中,飞鸿是逍遥自在的),这也正是对于人生的悲哀的消解。

然而,对于“时间”的近乎痛苦的敏锐感觉,也许是中国诗歌的永恒动力之一。而就苏轼来说,人生的悲哀也总有无法消解之时,所以在他的另一首诗中,我们可以看到苏轼的时间意识也同样是富于悲哀意绪的,同时却又常常用苏诗所特有的意象来加以表现:

暮云收尽溢清寒,银汉无声转玉盘。此生此夜不长好,明月明年何处看?(《中秋月》)

当诗人欣赏这每年一度的中秋明月时,他无疑感到了一种真正的快乐。但是诗人马上对“时间”产生了怀疑,因为不断流逝的时间会带走一切美好的事物,眼下的快乐因而也显得像是镜花水月。这种时间意识使良辰美景惨然变色,而其与良辰美景的强烈反差,则尤使人感到惊心动魄。这种时间意识所导致的悲哀,曾一再被表现在其诗歌中。如“为问登临好风景,明年还忆使君无?”(《十月十五日观月黄楼席上次韵》)“雪里盛开知有意,明年开后更谁看?”(《和子由柳湖久涸,忽有水,开元寺山茶旧无花,今岁盛开》)在某种意义上,苏轼此类诗歌也是对唐诗传统的一种继承。如刘希夷《代悲白头翁》的“洛阳女儿好颜色,坐见落花长叹息:今年花落颜色改,明年花开谁复在”,杜甫《九日蓝田崔氏庄》的“明年此会知谁健,醉把茱萸子细看”,杜牧《初冬夜饮》的“砌下梨花一堆雪,明年谁此凭栏干”,都表现了相似的时间意识,它们都是苏轼的先驱:不过苏轼诗中的“中秋月”意象,特别是以“转玉盘”来暗示时间的流逝,却无疑是宋诗所特有的。因而可以说传统的时间意识,也以新鲜的意象出现在苏轼诗中。

当苏轼用其敏锐的时间意识,转而观照和表现季节景物时,便也创造出了一种奇妙的效果,遂超越了单独的写景状物本身。其《惠崇春江晓景》便是这方面的一首名作:

竹外桃花三两枝,春江水暖鸭先知。蒌蒿满地芦芽短,正是河豚欲上时。

这本来是一首常见的题画诗，所写也只是画面上的景色，不过，为什么它仍能深深地打动读者心灵呢？除了恰到好处的意象选择和安排以外，还有就是其背后的时间意识。正是其基于对春天到来的敏感而显示的自然界的勃勃生机，使我们深受感动。

在苏轼诗中，还有一些说理之作。这是宋诗"好议论"的特点的反映。不过苏轼由于其文学造诣，这类诗篇也常具有某种形象性，从而高出侪辈。比如著名的《题西林壁》：

横看成岭侧成峰，远近高低各不同。不识庐山真面目，只缘身在此山中。

横看侧看，成岭成峰，远近相异，高低不同，象征了人生的各个侧面，各种境况；人们之所以执于一隅，昧于一方，是因为太执着于人生，太投入于生活。而苏轼的潜台词则是，要看清人生的本来面目，则大概只有超越人生才行。用宏观的眼光来看待人生，则宛如从山外看山里，不唯较能看得清楚，抑且能泯除了峰岭的无谓差别。这种宏观观照的眼光，颇具哲学的意蕴。如果我们想获得某种启示，又惮于读枯燥的说理之文，那么，苏轼此类诗篇是很有吸引力的。

当然，当苏轼的议论与那些美丽的景色结合时，有时也会产生一些意想不到的奇妙效果。比如《饮湖上初晴后雨》：

水光潋滟晴方好，山色空濛雨亦奇。欲把西湖比西子，淡妆浓抹总相宜。

据说把西湖比作美女西施，是从苏轼此诗开始的。不管怎么说，这个比喻很有创造性：不仅西湖的秀丽确有女性味道，并且西湖和西施都碰巧姓"西"！而且，以"水光潋滟"状"晴"西湖，以"山色空濛"状"雨"西湖，也相当生动。不过，把西湖比作西子，特别是把西湖的晴与雨比作西施的浓抹淡妆，显然不是基于感情的联想，而是基于理性的思考，所以其实也是议论的一种，不过颇为漂亮而已。

总之，苏轼的诗数量庞大，体制皆备，他善于写景，善于比喻，善于选材，善于议论，有时还善于卖弄；不过他的诗歌的核心，仍是他那独特的性格。如果我们了解了他的性格特征，了解了他的思想，我们就能对他的诗有更好的领悟，对他的诗在宋诗中的地位，也会有更适切的认识。

苏　辙

苏辙（1039—1112），字子由，晚号颍滨遗老，是苏轼的胞弟。他于嘉祐二

年(1057)、六年(1061)和苏轼一起先考取进士，后中制举科。此后历仕大名府推官、秘书省校书郎、户部侍郎、门下侍郎等职，又出知汝州、袁州。其间他与苏轼同样卷入了因王安石推行"新法"而起的政治漩涡中，始于元丰初以上书请求代兄受过而贬职监筠州盐酒税，继于绍圣间以反对新法一派而责授化州别驾，雷州安置。所幸晚年得隐居颍川，在参禅吟诗中安度余生。有《栾城集》、《栾城后集》、《栾城三集》、《应诏集》。

无论从政治生涯还是从日常生活方面看，苏辙都与乃兄苏轼有着太多、太密切的关联。但与苏轼相比，他又有明显的差距：性格比较脆弱，而才气也稍乏。对此他本人倒有自知之明，晚岁为诗，即袒露心曲曰："富贵非所求，宠辱未免惊。"(《次韵子瞻和渊明饮酒二十首》之三)又说："少年喜为文，兄弟俱有名。世人不妄言，知我不如兄。"(《题东坡遗墨卷后》)而这些现实的因素，使得苏辙一生的文学创作，既有始终追随苏轼，视苏轼作品为仿效的楷模，而终未超越苏轼的一面，又有因个性与经历的原因，部分作品显现出与乃兄之作风致不同的一面。

以诗而论，现存苏辙集中颇有次韵苏轼诗之作以及与苏轼倡和之诗，这部分诗往往在题旨或诗风上与苏轼原作或和作比较类似，但境界仍有高下之别。兹取苏轼《病中闻子由得告不赴商州三首》第一首，与苏辙《次韵子瞻闻不赴商幕三首》第一首作一比较：

> 病中闻汝免来商，旅雁何时更著行。远别不知官爵好，思归苦觉岁年长。著书多暇真良计，从宦无功漫去乡。惟有王城最堪隐，万人如海一身藏。(苏轼)
>
> 怪我辞官免入商，才疏深畏忝周行。学从社稷非源本，近读诗书识短长。东舍久居如旧宅，春蔬新种似吾乡。闭门已学龟头缩，避谤仍兼雉尾藏。(苏辙)

两诗从艺术上看都写得不太成功，有宋诗重说理、轻感情的缺陷。但苏轼的那一首，尚有一些通脱之味，末联也写得较有气势；苏辙的这一首，则通篇显出作者的懦弱与心虚，尤其是末联，从思想到技巧都可以说是败笔。又如苏轼的《望海楼晚景五绝》之四和苏辙的《次韵子瞻登望海楼五绝》之四：

> 楼下谁家烧夜香，玉笙哀怨弄初凉。临风有客吟秋扇，拜月无人见晚妆。(苏轼)
>
> 荷叶初干稻穗香，惊雷急雨送微凉。晚晴稍放秋山色，洗却浓妆作淡妆。(苏辙)

尽管孤立地看，苏辙的这一首写得也不错，能将秋天傍晚的湖光山色表现得富于韵

致。但如果取苏轼的原诗来比较,仍可看出苏轼之作那种奇巧的构思,与写景诗中注意到人的活动,以及二者的协调,是苏辙之作所未曾达到的。简单地说,苏轼的诗富于层次感,有较多的内涵;而苏辙的诗则就景写景,比较单薄。

单薄固然不佳,但因简单而产生的某种单纯的美,却使苏辙的一小部分诗,呈现出既与乃兄苏轼之作、也与他本人的不少诗作不同的面貌。如《翠樾亭》:

> 一夜飞霜点绿苔,晓庭黄叶扫成堆。檐间翠樾凋疏尽,却放墙东好月来。

描写深秋由夜及晓的一幕,用颜色的转换——绿苔被飞霜"点"没,黄叶已可积扫成堆——表现季候的变化;而最后又出人意料地用拟人的手法,引出月色被"放"出来的场景。诗中没有复杂的寓意,仅有对自然胜景所作的奇巧的描摹,很容易使人想起王安石的某些作品,但细细品味,苏辙的这类作品风格上要较王氏之作更为纯净。值得注意的是,苏辙的这类作品大多是绝句。而他的一些五律、七律与歌行体诗,虽也偶有佳联,但往往全篇俱佳者甚少。像七律《和孔教授武仲济南四咏》中的《北渚亭》一首,其中"临风举酒千钟尽,步月吹笳十里声"一联不乏意境,而结句颇弱;《舟次磁湖以风浪留二日不得进子瞻以诗见寄作二篇答之前篇自赋后篇次韵》诗第一首,结句"夜深魂梦先飞去,风雨对床闻晓钟"写得亦有回味,而首联平平,凡此都反映出苏辙在诗歌创作方面存在才弱情少的缺点。

与诗歌稍有不同,苏辙的文章历来颇受好评,与其父兄一同名登"唐宋八大家"之列即是明证。但实际上历来推崇其文,所举的例子均是他的政论文。而他的文学性文章,全篇出色的仍不多。相对而言较好的,是《黄州快哉亭记》。其文虽以"记"名而实非通篇皆用记叙文体,后半部分转为议论,跟王安石的《游褒禅山记》类似。文中写得颇有文学色彩的是中间一节:

> 盖亭之所见,南北百里,东西一舍。涛澜汹涌,风云开阖。昼则舟楫出没于其前,夜则鱼龙悲啸于其下,变化倏忽,动心骇目,不可久视。今乃得玩之几席之上,举目而足。西望武昌诸山,冈陵起伏,草木行列,烟消日出,渔夫樵父之舍,皆可指数。此其所以为"快哉"者也。至于长州之滨,故城之墟,曹孟德、孙仲谋之所睥睨,周瑜、陆逊之所骋骛,其流风遗迹,亦足以称快世俗。

文中虽写"快哉"之亭中所见所感,而文笔并不疏放,倒是以一种简要的笔墨,将眼前之景勾勒得分外清晰。这与苏辙的一部分诗所追求的简单之美有异曲同工之妙。至如《待月轩记》的末段用拟人手法表现月色的可人,又显与上引《翠樾亭》诗出于同样的构思:

……筑室于斯，辟其东南为小轩。轩之前廓然无障，几与天际。每月之望，开户以须月之至。月入吾轩，则吾坐于轩上，与之徘徊而不去。

其中用省而又省的字句曲写月上时分轩中人赏月的雅兴，虽无深切的情致，而有一份清幽的趣味，算得上是北宋中期文坛上的好文字了——但这样的文学性较强的文字，在苏辙笔下实在不多见。

从中国文学发展的历史看，苏辙在文学方面的作为，比较值得注意的，还有他的一些有关文学的见解。他虽然说过"夫六经之道，惟其近于人情"的话，并认为《诗经》是"天下之人，匹夫匹妇，羁臣贱隶，悲忧愉佚之所为作也"（均见《诗论》），但在更多的场合，他持一种文学创作应控制个人情感，努力为道德服务的正统观点，并对与这种观点相左的作品颇致微辞。他因其女婿文务光作文"悲哀摧咽，有江文通、孟东野感物伤己之思"，而批评文氏说："子有父母昆弟之乐，何苦为此！"（《王子立秀才文集引》）这一批评显然是从非文学的角度出发的。在《诗病五事》一文中，他更将批评的矛头指向前代名家李白、孟郊等：

李白诗类其为人，骏发豪放，华而不实，好事喜名，不知义理之所在也。语用兵，则先登陷阵不以为难；语游侠，则白昼杀人不以为非，此岂其诚能也哉？白始以诗酒奉事明皇，遇谗而去，所至不改其旧。永王将窃据江淮，白起而从之不疑，遂以放死。今观其诗固然。唐诗人李、杜称首，今其诗皆在，杜甫有好义之心，白所不及也。……

唐人工于为诗，而陋于闻道。孟郊尝有诗曰："食荠肠亦苦，强歌声无欢。出门如有碍，谁谓天地宽！"郊耿介之士，虽天地之大，无以安其身，起居饮食，有戚戚之忧，是以卒穷以死。而李翱称之，以为郊诗"高处在古无上，平处犹下顾沈、谢"，至韩退之亦谈不容口。甚矣！唐人之不闻道也。

这里贬斥李白、孟郊诗的重要理由，是两家"不知义理之所在"与"陋于闻道"，作为其对照的杜甫，则被誉为"有好义之心"。这种将道德评判凌驾于艺术判断之上的文学批评观念，在宋代很有典型的意味。从一定的角度看，宋代诗文普遍存在的重说理、轻感情的缺陷，正是这种非文学的文学批评观念指导文学创作所结出的苦果。

第四节　江西诗派及其他

北宋后期，诗坛再度发生变化。名列"苏门四学士"的黄庭坚，率先从理论

上对流行已久的诗歌“宋调”加以修正，强调诗的艺术特征，并尝试写一种句法奇异、境象具有陌生感的诗。稍后陈师道承继了黄氏的诗风，作诗提倡“拙朴”。逐渐地整个北宋后期的诗坛都笼罩在黄、陈的影响之下。后人因黄庭坚籍贯江西，遂将这一诗歌流派称为“江西诗派”①。江西诗派的作品，从诗艺的角度看，对宋中叶以来盛行的以文为诗之风有所纠正，但感情仍普遍比较淡漠。与此同时，在苏轼之后另辟蹊径的诗坛名家，是秦观。秦氏的诗比较追求美与情感的表现，有回归宋初诗并向北宋词境靠拢的迹象。但终究身单势弱，影响不大。

黄 庭 坚

黄庭坚（1045—1105），字鲁直，号山谷道人、涪翁，洪州分宁（今江西修水）人。早年生活相当贫困，但发愤读书，于治平四年（1067）考取进士，踏入仕途。熙宁年间，他由叶县尉升任北京国子监教授，深得留守文彦博器重。后因苏轼的推举，其诗作在文坛获得了广泛的声誉。此后曾出知吉州太和县，并于元祐间被召入京，历校书郎、《神宗实录》检讨官、秘书丞、兼国史编修官等职。绍圣初年，又出知宣州，改鄂州。其时北宋政坛已发生王安石变法之后的第二次反复，他被“新党”一系的章惇、蔡卞目为旧党，遭到排斥，贬职涪州别驾，黔州安置。徽宗即位后，他的命运虽一度呈现转机，但不久即以所作《荆州承天院塔记》语涉“谤国”，被转运判官陈举告发，而再度遭谴，羁管于广西宜州，又迁徙至永州，最后于崇宁四年客死他乡。有《豫章黄先生文集》等。

在北宋文坛上，黄庭坚是一位典型的学人型的作家。他毕生致力于诗歌创作，并且通过创作，总结出了一套有关诗歌写作技巧的理论，其中最著名的，是“点铁成金”说和“夺胎”“换骨”法。“点铁成金”之说，见于其《答洪驹父书》：

> 自作语最难，老杜作诗，退之作文，无一字无来处，盖后人读书少，故谓韩、杜自作此语耳。古之能为文章者，真能陶冶万物，虽取古人之陈言入于翰墨，如灵丹一粒，点铁成金也。

信中“点铁成金”一词源出佛教禅宗经典②，黄庭坚借用之，想要说明的，是文学创作中取用前人“陈言”，却能展现一种全新内涵的境界。有关“夺胎”、“换

---

① “江西诗派”的称号，最早是吕本中在北宋崇宁间所撰《江西诗社宗派图》中提出来的。至宋末元初，方回在《瀛奎律髓》中，又提出了诗派的“一祖三宗”说，一祖即杜甫，三宗依次为北宋的黄庭坚、陈师道和南宋的陈与义。

② 《景德传灯录》卷十八：“灵丹一粒，点铁成金；至理一言，点凡成圣。”

骨"二法的记载，在宋人惠洪的《冷斋夜话》里：

> 山谷言：诗意无穷而人才有限；以有限之才追无穷之思，虽渊明、少陵不得工也。不易其意而造其语，谓之换骨法；规摹其意形容之，谓之夺胎法。

黄庭坚敏锐地意识到个人才力与诗歌意境创新之间存在的矛盾。因此在"点铁成金"之外又创"夺胎"、"换骨"二法，意在借用前辈诗人之才，或袭其意而创新词，或在旧意的启发下加以拓展，从而使诗歌创作借助于丰富的文化遗产，而达到一个崭新的高度。

黄庭坚的这套以"点铁成金"说和"夺胎""换骨"法为主体的文学理论，在宋代文学发展史上是一种令人耳目一新的见解；他本人的创作（主要是诗歌创作），又以其独特的反常态的形式，成为其理论的最生动的实践样板。但无论是黄氏的理论还是其创作，都不是文学突变的产物，而与前此欧阳修的倡导诗文"宋调"有密切的关联；并且从黄氏本身的创作经历看，也有一个逐步成形与演化的过程。

黄庭坚的青年时代，正是欧阳修一路的诗文及其理论初显峥嵘之时。欧阳氏当年面对的北宋文坛长期被唐诗风貌笼罩的局面，同时却也是青年黄庭坚汲取文学营养的时期；而欧阳氏力图变革时风的努力，又成为日后黄庭坚有意识地创造个人独特文学风格时所积存的一份可贵的历史记忆。

现存黄庭坚的诗歌作品中，有确切记年而年代又最早的，是黄氏十七岁时所写的《溪上吟》和《清江引》①。《溪上吟》写于"春山鸟啼，新雨天霁，汀草怒长，竹篠交阴"那样的春光明媚之季，诗中却充满了因"出门望高丘，拱木漫春萝"而起的对人生"安能如南山，千岁保不磨。在世崇名节，飘如赴烛蛾。及汝知悔时，万事蓬一窠"的慨叹。《清江引》是一首七言古诗，写的是秋天里渔家的快乐与安恬：

> 江鸥摇荡荻花秋，八十渔翁百不忧。清晓采莲来荡桨，夕阳收网更横舟。群儿学渔亦不恶，老妻白头从此乐。全家醉着篷底眠，舟在寒沙夜潮落。

此诗与《溪上吟》在题旨上有深浅之别、悲喜之异，但形式上的共同特点，是都写得比较流畅，而且注重凸现优美的自然景致。这说明嘉祐元年（1056）前后

---

① 史季温《山谷别集诗注》卷上收有黄庭坚《牧童》诗，题下注云："《西清诗话》云：'世传山谷七岁作。'"但《西清诗话》既云"世传"，则其诗是否确为黄氏七岁时作在宋代已成疑问，故《牧童》诗不能被视为是黄庭坚现存作品中有确切纪年的最早之作。

的黄庭坚,在创作上较多接受的,仍是当时流行已久的具有唐诗面貌的风格。这一风格在此后一段时期黄氏所写诗里仍可见到,如治平三年(1066)他第二次在家乡参加考试时,为《野无遗贤》的诗题所写"渭水空藏月,傅岩深锁烟"两句诗,即有同样的风韵。

但大约到元丰前期,黄庭坚诗歌的风格,在整体上开始出现较大的变化。他对用诗表露个人过于明显的情感的做法似乎不再感兴趣,尽管有时仍写一些真情流露之作;他对于诗歌之美也有了一些与众不同的看法,更欣赏不凡的意象,而不再致力于描摹那种往日曾经醉心的优美简单的自然胜景。他的诗因此变得使人有陌生感,但有时也以此带来令人惊奇的效果。他中年时期写的诗中,后来为人传诵甚广的,是《题落星寺》四首之一和《寄黄幾复》二诗。《题落星寺》大约写于元丰三年(1080),诗云:

> 星宫游空何时落,着地亦化为宝坊。诗人昼吟山入座,醉客夜愕江撼床。蜜房各自开牖户,蚁穴或梦封侯王。不知青云梯几级?更借瘦藤寻上方。

诗从外部形制上看是一首七律,但细品诗句,却通篇无一句合律①。诗的内在意义,除首联与末联比较容易理解外,中间二、三两联似有脱离本题之势;不过单从联语结构与意境的奇巧方面说,也正是这中间两联,使诗整体上显得奇特异常:因为如果仔细阅读并加以思索的话,读者仍可发现诗人这种诡异造语的实际意图,是想借落星寺中人的奇特感受,以彻悟并显示人间的鄙琐,凸现其进一步摆脱凡俗的要求。这里诗歌本身的篇章结构顺序完全不依照现实的逻辑排列,而诗人主观想像的东西占据了主导的位置。这不能不说是一种具有诗人个性特征的创造。但是这一创造性的成果,留给读者最大的遗憾,是诗中看不出诗人的情感,当然更没有令人激动的东西。诗人仿佛是在冷静地描述一位与己无关者所做的一场毫无感情的片断的梦,读者可以由此解析这一奇特之梦,却无法与诗人一同融入梦境,分享诗所创造的美。可以作为此诗对照的,是同为七律的《寄黄幾复》:

> 我居北海君南海,寄雁传书谢不能。桃李春风一杯酒,江湖夜雨十年灯。持家但有四立壁,治病不蕲三折肱。想得读书头已白,隔溪猿哭瘴溪藤。

诗写于元丰八年(1085),题中的黄幾复,即当时在广州四会任县令的黄庭坚的老友黄介。全诗从形制上看有类似上引《题落星寺》的地方,如有不合律的句

---

① 参阅周裕锴氏《宋代诗学通论》(巴蜀书社 1997 年版)第 545 页有关本诗声律的论述。

子，博用典故，句与句之间有跳跃感等等。也有明显的不同，即在内质上具有一重深沉的情感，并以这种深沉情感为线索组织诗句。“桃李”一联，被同时代人誉为“极至”，而细考此联，恰恰是最不具备黄庭坚诗博用典故特征的两句诗。但它却以凝练的意象，写出了朋友间往日的欢欣与离别的寂寞，使整首诗的意蕴得以充分地展现。《题落星寺》与《寄黄幾复》两诗的这种不同，反映了黄庭坚中岁创作中的矛盾状态：他力图突破常规去创作具有崭新形态的诗歌，但往往走入失却真情实感而去“做”诗的迷途。而他偶尔为之的流露真情之作，衡之实际，则与他早年学唐一路的作品有更多的联系。

然而黄庭坚本人依然十分看重他在诗歌方面的新的探索。他曾经问外甥洪朋：“甥最爱老舅诗中何等篇?”当洪氏举“蜂房各自开户牖，蚁穴或梦封侯王”等联，以为“绝类”杜甫时，他满意地说：“得之矣!”①而当有人称赞“桃李春风一杯酒，江湖夜雨十年灯”一联时，黄氏却认为这两句仍有“砌合”的毛病②。因此在他后半生创作的诗歌中，大部分仍是《题落星寺》式的，不过由于个人阅历的丰富与诗艺的磨砺，作品有时显出一点更为疏放的特征罢了。如大约写于建中靖国元年(1101)的《王充道送水仙花五十枝欣然会心为之作咏》：

凌波仙子生尘袜，水上轻盈步微月。是谁招此断肠魂，种作寒花寄愁绝。含香体素欲倾城，山礬是弟梅是兄。坐对真成被花恼，出门一笑大江横。

诗的前四句写得非常雅致，突出了水仙花洁净轻盈的姿态。五、六两句形式明显奇兀，而意绪仍是前四句的顺延，只不过将山礬与梅花引进诗境，丰富了诗的表现方面。但最后的七、八两句完全不同，是用一种带有些滑稽的、突破常规的手法，表现诗人因花而起的奇特举止，这大约也就是黄庭坚所说的“作诗正如作杂剧，初时布置，临了须打诨，方是出场”。这种为“出场”也就是结束全诗而作的“打诨”，从构造诗境上看自能起到引人瞩目的效果，如上引诗中，真正能引起读者兴致的，大概就是最后的那两句，但以这种“打诨”为特色的创作方法，并未能从根本上提高诗的整体意境，并未使诗深切地打动读者，这也是显而易见的。究其根源，仍不能不说是由于诗人在写作时并不具备充沛的激情所致。

黄庭坚诗歌风格再度发生变化，是在崇宁年间。其时黄氏身遭贬斥，年已向晚，尽管其间有短暂的命运转机，而诗人对人生与政治已有透彻的理解，故

① 见《王直方诗话》。按：洪氏所举联语，出黄氏《题落星寺》，其中“蜂房各自开户牖”句，山谷诗集通行本作“蜜房各自开牖户”，与之稍异。

② 见吕本中《童蒙诗训》。

诗作中常显现出某种穿透力；但与此同时，其创作在整体上也呈现出一种内在的矛盾态势，即同一首诗中，感情的积聚与压抑同时存在，并且最终没有爆发的迹象。所以此时的诗风变化，是一种以中年诗风为底蕴并加以延续的小变化。其代表作，可举崇宁元年(1102)所写的如下一首诗为例：

> 有人夜半持山去，顿觉浮岚暝翠空。试问安排华屋处，何如零落乱云中？能回赵璧人安在？已入南柯梦不通。赖有霜钟难席卷，袖椎来听响玲珑。

诗的写作缘起，见于它那颇长的诗题：《湖口人李正臣，蓄异石九峰，东坡先生名曰"壶中九华"，并为作诗。后八年自海外归，过湖口，石已为好事者所取，乃和前篇以为笑，实建中靖国元年四月十六日。明年当崇宁之元，五月二十日，庭坚系舟湖口，李正臣持此诗来。石既不可复见，东坡亦下世矣。感叹不足，因次前韵》。据此，黄氏作此诗的真实寓意，乃是借感叹奇石的流失，来痛悼苏轼。然而这一本应充满感伤色彩的题旨，在诗中却被以一种感情相当克制的形式加以呈现。第一联里的两句，借《庄子》"藏舟于壑，藏山于泽，谓之固矣。然而夜半有力者负之而趋，昧者皆不知也"诸语，创造出了一份难得的空濛而令人深感迷惘的况味，确乎是"夺胎换骨"而成就的佳句。但这种况味很快就被接下来第二联的两句安慰之辞消解殆尽，似乎在黄氏看来，苏轼的至死不被重用，未必不是好事。第三联则再度回到第一联的境地，哀叹苏轼的永远离去，如入南柯一梦，不再能与在世者重逢。但接着的第四联又再次消解了这份哀叹，诗人以自慰的笔触，轻松地写道：好在被东坡《石钟山记》描写过的湖口石钟山还在，咱们不妨带着椎子去敲打一番，听听那如玲珑般作响的山间清音吧。于是，诗本身所应具有的深沉、悲凉的情感，到此也被清洗得无影无踪了。这样的诗，单纯从结构与形式方面看不无值得称道之处，但其有意识地压抑情感，致使诗作最终失去了其本应具有的深切的感染力，不能不说是相当可惜的。

如果我们将黄庭坚中岁以后诗风的变化，与其个性及政治生涯联系起来考察，可以发现，因与苏轼的密切关系而导致的元丰年间即已开始的政局变化给黄庭坚带来的巨大的心理压力，是黄氏诗风趋向情感克制的外部原因。黄氏晚年谆谆告诫后辈莫学东坡文章的"好骂"①。及其《书王知载朐山杂咏后》一文中对诗"发于讪谤侵陵"的警与惧，都可证明这一点。而黄氏自少年时代起即不愿受拘束的个性，又是其诗作不得不向形式诡异方向发展以求得某种

① 见《答洪驹父书》。

补偿并达到心理平衡的内在动因。因此从某种程度上说，风格特殊的黄庭坚诗的出现，是北宋王朝严酷的思想统制致使文学异化的结果。

从中国文学的发展历程看，黄庭坚作为北宋时期的著名诗人，其贡献给后人的，主要是其对于诗歌形式的不懈探索。尽管从这种探索中产生的诗歌，用一个较高的文学标准看，尚存在较多的遗憾，如抑制了诗人的感情，而一味致力于纯粹形式的变异，等等，但它对于诗歌篇、句、字的精细讲究，对于创造具有特殊的陌生感的新诗境的重视，为唐诗以后的中国诗歌的进一步开拓艺术疆域，作了有意义的实验性的工作，成为中国文学的一笔重要的理论遗产。

陈　师　道

北宋后期诗坛上追随黄庭坚诗风，后来被与黄氏同列江西诗派“三宗”的，还有陈师道。

陈师道(1053—1102)，字履常，又字无己，号后山居士，彭城(今江苏徐州)人。早年师事曾巩；元祐初以苏轼等人的荐举，起任徐州教授，改颍州教授。绍圣年间，因苏轼等被贬官，他也被以“进非科第”的理由罢职。此后曾调彭泽令，不赴。直到元符三年(1100)冬才又除秘书省正字，但不久即去世。有《后山居士文集》。

陈师道性格孤傲，不喜结交权贵，因此一生为贫穷所困。据《宋史》记载，他晚年“以寒疾死”，而致死的直接原因，是当时参加郊祀行礼，天寒地冻，却无御寒的棉衣；尽管前此他的妻子曾向亲戚赵挺之借了衣服，但陈师道一向讨厌赵氏其人，所以宁愿受冻至死亦不穿赵家衣。在他的诗集里，有一首写给另一位姓赵之人的诗，中云：“平生忍欲今忍贫，闭口逢人不少陈。”(《谢宪台赵史惠米》)可见他有极强的自制力，并且颇以此自负。

同时陈师道也是一位标准的诗人。他曾自称“此生精力尽于诗”(《绝句》)，黄庭坚则以“闭门觅句陈无己”的诗句形容其作诗的认真与辛苦；宋人记载的传说里，甚至说他在外一旦得句，便立即回家，躺在床榻上，用被子蒙住头，一心一意地构思诗作，此时他的家人便赶紧将猫狗之类都逐出，连小孩也都抱寄到邻居家，等他写出诗来，才恢复家庭常态①。他在文学创作上的这种认真态度和苦吟功夫，与其追求目标的高远——前代诗人只崇奉杜甫，同辈中学习黄庭坚——有密切的关联，同时也是他文学理论的一种侧面展示：《后山

① 马端临《文献通考》卷二三七引宋人叶梦得语。

诗话》中记载的最简洁也是最极端的诗文作法，是“宁拙毋巧，宁朴毋华，宁粗毋弱，宁僻毋俗”。这种着意与常规背道而驰的见解，要贯彻到创作中，无疑是需要大用一番心思的。

性格与行为的这种种特殊性，铸就了陈师道作品尤其是诗作的特殊面貌。陈氏的诗，在“奇”的一面与黄庭坚的诗颇为相像。但由于陈氏学问底子不如黄氏，故作品尽管亦用了“夺胎换骨”之法，而出人意表的效果仍不及黄诗。如其流传甚广的名作《春怀示邻里》：

断墙着雨蜗成字，老屋无僧燕作家。剩欲出门追语笑，却嫌归鬓着尘沙。风翻蛛网开三面，雷动蜂窠趋两衙。屡失南邻春事约，只今容有未开花。

诗由描绘诗人自己寓所的破败落笔，曲折地表现了一种春天来临时诗人内心涌动的某种情绪①。其整体上给读者的初步印象，是意象比较奇特，语句结构不平常。“风翻”“雷动”一联，尤其容易让人想起黄庭坚《题落星寺》中的某些诗句。但全诗也有两个比较明显的缺点：一是字面的奇特，并没有寓示更为深入的内涵；二是整体上情绪克制，欲言又止，不能将诗人的感情充分表达出来，从而也就无法感染读者。后者还可再举《寒夜》一诗为例：

留滞常思动，艰虞却悔来。寒灯挑不焰，残火拨成灰。冻水滴还歇，风帘掩复开。熟知文有忌，情至自生哀。

诗中传达的，是诗人欲动不能、欲止又不能的两难处境。其中“寒灯”、“残火”两句，寓示了作者动辄得咎，很容易亲手摧毁成事的无奈与悲哀。这是宋代文化给予读书人的一种特殊的“礼物”。所以诗人除了寂寞地看那停停滴滴的冻水，和被风吹开又掩上的帘幕，别的一无可干；即便是情致涌动，勾起的也只是悲哀。诗写得曲曲折折，又平平淡淡，因此尽管诗末有“情”有“哀”，读者的情绪却早已被那前面三联的平淡冲淡了。

相对而言陈氏写得比较成功的诗作，是一小部分从其个人的思想实态与生活境遇出发而成就的作品。这部分作品因其中蕴含了诗人对人生的慨感与对亲人的感情，而显得意味深长：

书当快意读易尽②，客有可人期不来。世事相违每如此，好怀百岁几回开！

---

① 关于此诗各联的涵义，钱锺书先生《宋诗选注》有详细的解说，可参看。

② 此句《四部丛刊》影印高丽本《后山诗注》卷九《绝句四首》之四作“晋当快意读易书”，语不可解，此据通行本。

这首并无专门题目的绝句，写的是一种普通人都能生发的人生永远留有遗憾的感受。据《复斋漫录》说："此无己得意诗也。"而此诗用词极为平常，句法也无出奇之处，跟陈师道大部分诗作的整体风格显然不同。但这样的诗确是陈氏本人的"得意"之作，因为它从另一个角度，让我们理解了诗人所说的诗文"宁拙毋巧，宁朴毋华"的涵义。尽管从另一个角度看，此诗又有过于直露的缺点，但它毕竟道出了一份可以引起读者共鸣的诗人的心声。又如《别三子》，写诗人因穷困而不得不让妻子、儿女寄食于丈人家，故有与妻儿生离之事：

> 夫妇死同穴，父子贫贱离。天下宁有此？昔闻今见之！母前三子后，熟视不得追。嗟乎胡不仁，使我至于斯！有女初束发，已知生离悲，枕我不肯起，畏我从此辞。大儿学语言，拜揖未胜衣，唤爷我欲去，此语那可思！小儿襁褓间，抱负有母慈，汝哭犹在耳，我怀人得知？

诗从起首至"使我至于斯"，写的是诗人自己对亲人不得已离开他时，他内心的无奈与哀怨。其中值得注意的，是诗题尽管是"别三子"，此数句描写的，实包括与妻子的痛别。所谓"夫妇死同穴"，表达的正是夫妇双方生不能聚，至死方会的令人悲哀的现实；而"母前三子后，熟视不得追"，也是既写别子，又写别妻。此间意绪，可与陈氏另一首写于同时的《送内》相参看①。从"有女初束发"起到诗末，诗人用四句一顿的方式，分别描绘了一女二男与之分别的情形：女儿已经懂事，知道离别的痛楚，所以伏在父亲身上不愿离开；大儿子学着大人说话，年幼瘦弱得连衣服穿在身上都似不胜负担，向父亲揖拜告别，说是"爷，我要走了"；小儿子尚在襁褓，虽有慈母抱持，在分离时却大哭起来。全诗在这里戛然而止，留给读者的，是一种难以言说的悲凉气氛。遗憾的是，这样的诗，在陈师道诗集里并不多见。

秦　观

秦观与黄庭坚年岁相仿，又同出苏轼之门，而以擅长填词著称于世。关于其词作的艺术成就，我们在上一章中已作过介绍。其实秦观的诗也很有特点，只不过走的主要不是江西诗派一路，而跟他自己的词颇有相通之处。

对于秦观诗，历来就有褒贬相异的两种评价，誉之者谓之"清新妩丽，鲍、谢似之"(《苕溪渔隐丛话》引王安石转述叶致远评语)，贬之者则云其"如时女

① 任渊《后山诗注》目录中，《送内》、《别三子》二诗相连，排于元丰七年，《别三子》题下注："右二篇后山妻子从郭槩入蜀时作。"郭槩即陈师道岳丈。又《送内》诗有"与子为夫妇，五年三别离"语，是夫妻常不能相聚，故陈师道有"夫妇死同穴"的感叹。

游春，终伤婉弱”（敖陶孙《诗评》），甚者干脆称之为“女郎诗”（元好问《论诗绝句》之廿四）。但不论是褒还是贬，评论者有一点是达成了共识的，那就是秦观的诗写得婉转清丽，有小词的风味①。什么是小词的风味？不妨先读一读下面所引的这首题为《游鉴湖》的诗：

画舫珠帘出缭墙，天风吹到芰荷乡。水光入座杯盘莹，花气侵人笑语香。翡翠侧身窥渌酒，蜻蜓偷眼避红妆。蒲萄力缓单衣怯，始信湖中五月凉。

这是秦观在浙东名胜鉴湖游乐时撰就的作品。此诗的一个最突出的特点，是将宋初以来文人词中常见的醇酒美人题材，用诗的形式表现了出来——而自北宋中叶以来，诗坛主流对此是竭力排斥的。此诗的另一个特点，是旨趣简单，感情纤弱，甚而有些卑下（在正统士大夫看来），但用词俊丽，并且由这些俊丽之辞构筑的意象，透露出一份北宋诗中难得一见的真正快乐的基调。而这些，都与以重视个人感情充分表达的秦观词乃至整个北宋词有共同点。

秦观所作的这一类型的诗，较具特色的还有《陈令举妙奴诗》。该诗以歌行的体式，流丽的文辞，生动地描绘了一位美丽的侍酒少女及其主人在酒席上的风神仪态：

西湖水滑多娇嫱，妙奴十二正芬芳，肌肤皙白发脚长，含语未发先有香。溪上夜燕侍簪裳，皎如华月堕沧浪，音声入云能断肠，不许北客辞酒浆。主人蔼蔼邦之良，少年射策谒未央，俊词伟气森开张，玉杓贯斗生怒芒。天欲文采老更昌，故使敛翮窥群翔，五十仅补尚书郎，浩歌骑牛倚倡佯。东风戏雨花草狂，二溪泱泱青黛光。妙奴勿倦侑羽觞，主人正欲游醉乡。

诗的前半部分表面上充满了一种颓废的情绪，似乎对于酒宴诗人可写的只有醇酒美女。但到后半，则融入了一个主人怀才不遇的题旨，从而使该诗在表现人生欲望的基调上，又增添了一份借酒浇愁的人生慨叹。而这也是秦观词中所常见的。

当然秦观的诗并非其词的齐句式翻版。其中有比秦词更为广阔丰富的现实内容。像《还自广陵》：

南北悠悠三十年，谢公遗埭故依然。欲论旧事无人共，卧听钟鱼古寺边。

① 陈师道《后山诗话》引“世语”云：“苏子瞻词如诗，秦少游诗如词。”又《王直方诗话》亦谓秦氏“诗如小词”。可见这是评论者的一致看法。

描写历经时事变幻后的诗人故地重游，感慨万千，而此时欲找一个旧交或新知共话前事，却无法寻得，只能闲卧着听那古寺里传来的仿佛是永远也不会改变节奏的钟鸣与木鱼敲击声。这种孤寂的感受，在唐五代诗人笔下经常被抒写；而入宋之后，就很少见了。又如《次韵子瞻赠金山宝觉大师》：

云峰一变隔炎凉，犹喜重来饭积香。宿鸟水干迎晓闹，乱帆天际受风忙。青鞋踏雨寻幽径，朱火笼纱语上方。珍重故人敦妙契，自怜身世两微茫。

虽然是和苏轼之作，但苏诗中常见的那种自我消解人生悲感的做法，却一点也没有承继下来。相反地，诗开始的“喜”赴寺院的轻松情绪，到最后由于深感故人的深契与自我的落寞，被一种带有悲戚情调的迷茫心态所彻底取代。而诗中第二联的水边鸟儿的闹晓与天际船帆的迎风乱舞，又适好成为这一复杂心绪形成过程的暗喻。

有时秦观也写一点类似江西诗派奇异风貌的诗，如《和孙莘老游龙洞》：

苇萧传火度冥冥，乍入清都醉魄醒。草隐月崖垂凤尾，风生阴穴带龙腥。壁间泉贮千钟碧，门外天横数尺青。更欲仗筇留顷刻，却疑朝市已千龄。

诗所描绘的主题其实毫无深刻性可言，只是写了一次探游洞穴的经历，但诗人用了许多奇奇怪怪的境象，又用非常规的句法加以展示，于是便获得了一种奇妙的效果。秦观也能写这样的诗，说明当时黄庭坚倡导的江西诗派诗风，的确影响广大。

一般说来，秦观的诗普遍写得比较精致，比较重视对美的形态的摹画，比较重视感情的表露。像“夜深楼上拨书眠，天在栏干四角边。风拂乱云毫发尽，独留壁月向人圆”(《四绝》)，“霜落邗沟积水清，寒星无数傍船明。菰蒲深处疑无地，忽有人家笑语声”(《秋日》之一)，或表现恬静的自然之美，或抒发普遍而平易的人间情趣，虽然不免仍有一些宋诗共有的散文化倾向，但从总体上看，的确比北宋中叶以来的大部分诗写得更富情韵，也更有美感。但这样风格类型的诗，在当时及以后的宋代诗坛不能获得普遍的认同与推崇，也是必然的。因为它们与秦观之师苏轼的诗相比，显得太“幼稚”，太多情，距离欧阳修等开创的诗歌“宋调”，毕竟太远了。

第七章　南宋诗词的衍化

靖康二年(1127),南下的金兵继攻破宋都开封后,又虏劫徽、钦二宗及后宫贵戚北去,北宋就此宣告覆亡。同年徽宗第九子赵构在归德即帝位(庙号高宗),改元建炎,两年后又定杭州为临时首都,南宋王朝便在这样的动荡局势中拉开了序幕。

南宋一朝的文学,就体裁而论,成就较高的是诗和词。南宋诗词与北宋诗词相比,最大的差异,是除个别作家作品外,总体上并未呈现明显的分化态势。同时,南宋中叶出现的陆游诗和辛弃疾词,以饱满的激情,精致的形式,为两宋文学增添了前所未有的夺目光彩,成为以后中国近世文学发展的精神上的先驱。但南宋文学的整体水准仍未能超过北宋文学,诗坛上相继形成的诚斋体、永嘉四灵和江湖诗派,与词坛上前后登场的姜夔、吴文英诸家,虽不无各自的独立面貌,但或率意落笔,或刻意雕琢,都难免有不讲究艺术效果或轻视情感表达的偏弊。相对而言,南宋的诗词批评,则较北宋有长足的进步,《沧浪诗话》等著作的出现,既反映了南宋作家对建立一己的文学理论有浓厚的兴趣,也显示了他们对本朝文学的成败作初步反思的努力。

第一节　两宋之交的诗词与李清照

如同北宋的突然灭亡和南宋的匆忙建立一样,两宋之际的文学(这里主要指诗词),由于经历了一场天翻地覆的大变故,而显得纷乱异常。面对即将、正在或已经发生的历史灾难,作家们大多没有充分的心理准备,他们手中的笔,在展现自身的那一段特殊经历与感受时,也就变得分外沉重。

这一时期最为后世称道的作家作品,是李清照的词和陈与义的诗。而从整个南宋初期诗与词两者的创作状况来看,在北宋已得到长足发展的词,整体上显然比诗更具活力。其标志,是李清照之外,同时还出现了一批各具风格的

词人。

李　清　照

李清照(1084—约1151)是有宋一代最著名的女作家。她自号易安居士，章丘(今属山东)人。出身名门，父亲李格非，乃元祐年间的文坛名流。丈夫赵明诚，是一位有很高的艺术鉴赏力的金石学家。她的一生，以北宋灭亡为界，分为前后两个时期：前期婚姻美满，生活安逸；后期则接连遭遇了流寓南方，丈夫病故，孤苦无依等诸多不幸——有传说甚至称其晚年改嫁张某又离异①——最后大约在临安一带去世。其著作原有《易安居士文集》和《易安词》，皆已散佚。后人辑有《漱玉词》、《李清照集》。

与丈夫赵明诚一样，李清照也有很高的艺术鉴赏力，能诗文，而尤擅填词。对于词，她不仅是一位实践家，同时也是一位批评家。《苕溪渔隐丛话》后集里所收的一篇出自其手的词论，既文风犀利，而又不乏真知灼见。在该论文中，李清照提出词"别是一家"之说，强调词与诗的界限，认为词的最高境界，是在遵守音律基础上的情致与典雅并重。基于此，她对北宋初以来的诸位词坛名家一一加以点评，而评语则贬多褒少，如谓晏殊、欧阳修、苏轼三大家"学际天人，作为小歌词，直如酌蠡水于大海，然皆句读不葺之诗尔"；后来晏幾道、贺铸、秦观、黄庭坚虽已懂得词"别是一家"的道理，但又各有各的缺陷："晏苦无铺叙，贺苦少典重；秦则专主情致而少故实，譬如贫家女，虽极妍丽丰逸，而终乏富贵态；黄即尚故实，而多疵病，譬如良玉有瑕，价自减半矣。"这些看法有的不免尖刻，其过于崇雅的观念也不见得正确，但从凸现各家词特征的角度看，大都还是抓住了要害的。

李清照本人的词，相当程度上堪称其词论的实践范本。但她写得比较出色的作品，往往除了符合自定的词体规范，还在表情达意时透露出一种特有的悲观情致。这种悲观情致出现在她前半生所撰词里，其背景主要是作为一位天资出众的女性作家，李氏对外界具有一份特别敏锐、纤细的感受；而同样的情致在其后半生所写的词里呈现，则更多了一重特定时代因家破国亡而生的切肤之痛。

在一般被归入创作于北宋末的那部分李氏词作里，《如梦令》之二是很能

① 王灼《碧鸡漫志》云清照"赵死再嫁某氏，讼而离之"，《苕溪渔隐丛话》也有类似的记载。后人也有不信此说的，见吴衡照《莲子居词话》、俞正燮《癸巳类稿》、夏承焘《〈易安居士事辑〉后语》等。

代表那种悲观情致的一首：

> 昨夜雨疏风骤，浓睡不消残酒。试问卷帘人，却道“海棠依旧”。“知否，知否？应是绿肥红瘦”。

此词的创意或由孟浩然的《春晓》诗得到启发。词从一个很富有贵族生活气息的雨后酒醒场景开始，仿佛平淡无奇。但第三句以下，却设计了一个与“卷帘人”（可能是她的侍女吧）相互问答的情节，问答之中，又寓含了对春天在不知不觉中消逝的悲慨，于是，当“海棠依旧”的粗疏感觉，被以两个重叠“知否”起首的反问纠正时，那帘外因季候变化而导致的红花渐次凋零、绿叶因此显得比原先更多的情景，也便成为可以让读者明确感知的景象，尽管由词里“应是”一语可以发现，实际上这一景象连词家本人也未目验，而只是凭着其细腻的感受推断而得的。从遣词造语的角度看，词末“绿肥红瘦”四字尤见匠心，因为它将本欲表现的绿叶与红花的数量对比，从一种线性的状态转换成了具有质感的立体状态——“肥”与“瘦”的对照，这种将植物拟人化的写法，从整体上丰富了词的伤春惜花情调，可谓在孟浩然《春晓》诗之外另辟蹊径。同一时期所作的《一剪梅》，从所写内容来看，当是李清照还较年轻时与丈夫赵明诚某次暂别后的相思之作：

> 红藕香残玉簟秋。轻解罗裳，独上兰舟。云中谁寄锦书来？雁字回时，月满西楼。　　花自飘零水自流。一种相思，两处闲愁。此情无计可消除，才下眉头，却上心头。

此词虽因题材的缘故没有表现出李清照词特有的那种比较强烈的悲观情致，却曲折地描写了因夫妻情爱的深厚真挚而起的离愁别绪。上片中“雁字回时，月满西楼”诸语，以含蓄的方式说明，尽管可以有鸿雁传书，但当月光洒进自己所在的小楼时，同时可以望见天边那一轮明月的夫妻双方，终因不能相见而惆怅不已。下片感情尤其浓郁，像“此情无计可消除，才下眉头，却上心头”，本自北宋前期作家范仲淹《御街行》词里“都来此事，眉间心上，无计相回避”，但比范词写得更具体生动，有一种时间上的延续感；而词人之情的浓度，也在这种延续感中得到了充分的展露。

李清照南渡以后尤其是晚年的词作，在上述那种细腻表情——经常是表悲观之情——的基调之上，又增添了对以艰辛的个人经历为背景的比较深切的人生痛苦的直观表现。一般认为是其晚年之作的《声声慢》，在这方面达到了一个很高的境界：

> 寻寻觅觅，冷冷清清，凄凄惨惨戚戚。乍暖还寒时候，最难将息。三

杯两盏淡酒，怎敌他、晚来风急。雁过也，正伤心，却是旧时相识。　　满地黄花堆积，憔悴损、如今有谁堪摘？守着窗儿，独自怎生得黑？梧桐更兼细雨，到黄昏、点点滴滴。这次第，怎一个、愁字了得！

此词与北宋时期大部分词作最大的不同，是再度回到晚唐五代词那种比较纯粹的抒情写意。但也有与晚唐五代词不尽相似的地方，那就是抒情写意的篇幅更大，形态更曲折丰富，这方面一定程度上可以说是脱胎于周邦彦，而比周词显得更为明晰，其原因是周词自觉地压抑情感的表露，而李清照则释放自我情感。词中历来备受评论者称誉的，是起首连用七组十四个叠字①。这种劈空而起，无所依傍，直接描绘个人内心悲戚以为开头的写法，令读者瞬间便进入了词人设定的场景。这样当接下来词人再回头转述其饮酒不能浇愁，因意念中旧时相识的鸿雁飞过而引动伤心之绪等一系列显示一定具象的情形时，人们的同情心也便随之而生。词的下片与上片相比，节奏上显得更急促，词人面对萧索的秋天，昏暗的晚景，而提出的那其实不可能有任何回应的痴情问题，非但没有使全词的悲观情致有丝毫的淡化，反而推动这种弥漫于词人身心及周围自然景物的悲情，走向一个似乎怎么也无法超越的境地——当词人喊出“这次第，怎一个、愁字了得”的近乎绝望的呼声时，她表达的既是一个孤立无援的女性在特定场景中内心所生成的无法排遣的愁苦，也是任何时代具有敏锐感受的文化人在遭遇时势变迁的大动荡后，都能感受到的一种莫可名状又难以解脱的痛苦。而正是在这个意义上，李清照的这首《声声慢》，以其近乎完美的形式和纯真的情感，出色地印证了其词论，成为“卓绝千古”（万树《词律》评此词语）的名作。

李清照后期词作里，大约写于其流寓金华时的《武陵春》，篇幅不大，而情致深切，也颇值得重视：

风住尘香花已尽，日晚倦梳头。物是人非事事休，欲语泪先流。
闻说双溪春尚好，也拟泛轻舟。只恐双溪舴艋舟，载不动、许多愁。

双溪是浙江金华的一处水上胜景，可是当李清照绍兴年间来到金华时，已经毫无游赏的兴致。词的上片，突出地表现了词人因家破国亡而无法抑制内心悲痛的情形。所谓“物是人非事事休”，道出的正是尽管暂时有了安顿之处，内心

① 张端义《贵耳集》云：“此乃公孙大娘舞剑手。本朝非无能词之士，未曾有一下十四叠字者，用《文选》诸赋格。”又，李清照除擅用叠字填词外，其词中还常采用句式相同的叠句法以充分地表现情感，如《诉衷情》有“更挼残蕊，更撚余香，更得些时”，《行香子》有“甚霎儿晴，霎儿雨，霎儿风”，《忆秦娥》有“又还秋色，又还寂寞”。值得注意的是，这三处叠句均处于本词的末尾，这与《声声慢》用叠字起首有异曲同工之妙，都增强了词中特定意境的表现力。

的创伤却永远也不可能抚平的悲感。下片起首，表现的情绪似乎稍趋平和，有一种试图重温往日恬静优雅生活情调的幻觉，但紧接着那份似乎无处不在的悲观情致又阵阵袭来，于是词人最终留在词里的，只能是双溪舴艋小船，根本无法承载巨大愁绪这样想像奇异的结论了。“愁”本是一种无形的个人情绪，但在李清照的笔下，它被描绘成了既具有可叠加的数量，还具有可以真实感知其重量的物质性的东西。它的沉重，与双溪舴艋小舟的轻盈，成为一种触目惊心的对比，而正是在这种强烈的对比之中，李清照后期的词，以其隐含于柔美外形之下的尖锐质感，深深地撼动了读者。

李清照的诗，与北宋欧阳修倡导诗文“宋调”以来诞生的大部分宋诗相似，强调表现合乎正统道德的主旨，从而在形态上跟她的词处于分化的局势中。她现存的诗作中，像“两汉本继绍，新室如赘疣。所以嵇中散，至死薄殷周”之类，尽管被朱熹誉为“如此等语，岂女子所能”①，但作为一首诗，却谈不上有多少诗味。她的另一首题为《上枢密韩公工部尚书胡公》的杂言古诗，描写南渡以后派使臣赴金的情形，据自序称是为了“以待采诗者”而作的，虽然其中有一些比较激动的情绪，但那冗长的体制、散文化的句法与无所不在的忠君意识，仍令人难以卒读。相比之下写得稍好的，倒是下面这首言简意赅的小诗：

生当作人杰，死亦为鬼雄。至今思项羽，不肯过江东！

这首题为《乌江》的二十字作品，语言与结构均不甚精致，却有一种连前此宋代男性作者诗里也少见的激昂之态。其中无论生死都要出人头地的绝对化的人生观，一定程度来源于李清照的那种天生的争胜好强的个性②，但从两宋之际的历史现实考察，这样的诗的存在，又反映了士人阶层中不甘屈服的那一批人在面对危难时内心的愤激之情。意味深长的是，这样的诗竟出自一位擅长写“婉约”式的悲情之词的女性作家之手，而非来自数量众多的男性诗人笔下，这难道完全是个人性格的原因？

陈　与　义

两宋之际在文学创作上获得了较高成就的，除了李清照，还有陈与义。不同的是李氏的专长是词，陈氏则以诗著称。

陈与义(1090—1139)，字去非，号简斋，洛阳(今属河南)人。他于北宋政

① 见《宋诗纪事》卷八十七李清照诗部分引朱子《游艺论》。

② 关于李清照性格的这一方面，龙榆生《漱玉词叙论》一文里有较详细的分析，可参阅。龙氏之文收入《龙榆生词学论文集》，上海古籍出版社 1997 年版。

和年间进入仕途，起初只担任开德府教授、辟雍录等小官。宣和间升太学博士，因所赋《墨梅》诗被徽宗看到并称赏，得官秘书省著作佐郎、司勋员外郎。但不久即遭贬官。靖康之难后，他由贬任之所陈留出发，流徙于湘鄂两广一带。直到绍兴初年，方抵达会稽，转赴临安，并在此后继续为南宋朝廷效力，曾官参知政事、知湖州等职。有《简斋诗集》、《简斋诗外集》。

陈与义的一生，跟两宋之际的大部分文人士大夫一样被北宋的灭亡划为两个阶段。不同的是即使在前一阶段，他的生活也是欢少忧多；至南宋，更是饱尝了颠沛流离之苦。不过他的诗，总的说来写得还是比较清新，且时能创造一些奇特的诗境，显现出这位境遇并不上佳的诗人，擅长作超越自身实际的艺术玄想的才能。

陈与义写于北宋时期的诗里，尽管不乏对自己贫困而落魄的生活的咏叹，如用“有钱鬼可使”（《书怀示友十首》之六）①、“为官不救饥”（《年华》）等或激愤或无奈的话，抒发内心的不平，但从整体的角度看，更有水准的，是一批境象优美、想像奇妙的作品。如《雨晴》：

> 天缺西南江面清，纤云不动小滩横。墙头语鹊衣犹湿，楼外残雷气未平。尽取余凉供稳睡，急搜奇句报新晴。今宵绝胜无人共，卧看星河尽意明。

这是诗人受徽宗“知遇”擢官秘书省著作佐郎后写的闲适之作，并无深刻的意义，却给人以一种舒缓清旷的美感。诗中描绘的，是新秋雨后的情景。起笔将天空想像成为一方清澈的江水，如此则天边那凝结不动的一片云彩，自然也就成了江中横着的一处小滩。接着诗人的视野与思绪转回近地，眼中所见，是墙头伫立着的喜鹊刚受过雨水的洗礼，羽衣犹湿，却已叽叽喳喳叫个不停；耳中所闻，则是楼屋外隐约传来的阵阵残余雷声，听那声响，仿佛雷公仍意气难平。这是一个虽然还留着雷雨的痕迹，却不再令人感到恐惧、压抑的良宵。面对这样清爽的夜景，诗人所想的，自然只有美美地睡一觉，并且在睡前将眼前这雨后新晴的迷人景色形诸于诗句。此时唯一令诗人感到遗憾的，是如此奇绝的胜景却没人跟他一起共赏，只能独自卧看灿烂星河的那一片明光。诗的整体节奏并不快，因此初读时很容易使人有一种平淡的错觉。但如果再品味一回，则可发现几乎每一句都有以反常规语汇、意象构成的“奇”处——像“急搜奇句报新晴”一句，一个“报”字，便人为地将诗人与自然的关系拉得相当贴近，雨后

---

① “有钱鬼可使”这一意旨，陈与义早期诗里曾多次出现，如“有句惊人虽可喜，无钱使鬼故宜休”（《元方用韵见寄次韵奉谢兼呈元东》之二）、“星霜屡费惊人句，天地元须使鬼钱”（《漫郎》）等。后来俗传的“有钱能使鬼推磨”一语，其语源可能即来自陈与义的这些诗句。

新晴的天色，此时成为急切地搜求奇异的诗句相报答的知心朋友，这样的写法，实在蕴含了非凡的想像，可谓“奇”中有奇。再如《秋夜》：

> 中庭淡月照三更，白露洗空河汉明。莫遣西风吹叶尽，却愁无处着秋声。

意境与上引的《雨晴》颇为相似，题材也都是描写秋天的明净高爽，但后半的两句却出人意料地把对落叶的惋惜与秋声的吟动联系了起来，说明自己希望秋叶的不被吹尽，只是替靠着风吹树叶而起的秋声无所着落而犯愁。此等奇想，在前此宋人的同类题材作品中实为罕见。而若从文学史的角度考察，则陈与义的此类作品尽管没有写得十分奇崛，也没有用太多的典故，但其求“奇”的态度，则或多或少与北宋后期的江西诗派有关联。后来方回因之将陈氏抬为江西诗派“三宗”之一，近世学者又以为陈氏决非江西诗派中人，恐怕都不够准确。

当然，陈与义北宋时期诗里显现出的“奇”，是一种清奇之姿。到了南宋，他的诗依然还有“奇”的一面，但同时也多了一些厚重的内涵。而在他自己看来，这是因为现实使他向杜甫靠拢的结果。建炎二年(1128)初，他在从邓州往房州行进的途中突遇金兵，仓皇奔逃。生命旦夕不保的可怕经历，使他第一次产生了因战争而起的恐惧。下面这首《正月十二日自房州城遇虏至奔入南山十五日抵回谷张家》诗，便是当日情形的记录：

> 久谓事当尔，岂意身及之！避虏连三年，行半天四维。我非洛豪士，不畏穷谷饥。但恨平生意，轻了少陵诗。今年奔房州，铁马背后驰。造物亦恶剧，脱命真毫厘。南山四程云，布袜傲险巇。篱间老炙背，无意管安危。知我是朝士，亦复颦其眉。呼酒软客脚，菜本濯玉肌。穷途士易德，欢喜不复辞。向来贪读书，闭户生白髭。岂知九州内，有山如此奇！自宽实不情，老人亦解颐。投宿恍世外，青灯耿茅茨。夜半不能眠，涧水鸣声悲。

当经历了身后有狂奔的铁骑穷追不舍、自我危在旦夕后，诗人最深切的感慨，是“但恨平生意，轻了少陵诗”。也就是说，杜甫写安史之乱中自身痛苦遭遇的那些诗，此时才被诗人真正读懂并引起了强烈的共鸣。因此他本人所写的这首五古，尽管仍有不少粗糙的地方，但其中描绘大难之后获山间老农的救济，受到惊恐的心稍见平复即以喜见奇山而兴奋，以及终因避乱他乡而夜不能寐、心生悲戚，诸如此类的曲折情节，均饱含了一份超越字面意义的痛切之情。诗中自然也有一些出奇之笔，像写老农收留诗人后以酒菜相款待，而用“菜本濯玉肌”叙述严酷的环境里获得食物的士子如大旱之逢甘霖，即于欣喜中深含感

慨;"菜本"与"玉肌"的对比,以及显有自嘲成分的"玉肌"被菜根洗濯一新的构思,也颇机巧。

后期陈与义诗中的一个重要的主题是怀念故乡。从开始"易破还家梦,难招去国魂"(《道中书事》)的凄凉,到最后"故园非无路,今已不念归"(《同左通老用陶潜还旧居韵》)的绝望,陈与义其实始终未能忘怀洛阳。他的小诗中经常被后人称引的一首,便是《牡丹》:

> 一自胡尘入汉关,十年伊洛路漫漫。青墩溪畔龙钟客,独立东风看牡丹。

清墩溪是浙江桐乡的一个小地方,牡丹是诗人老家洛阳的名花。陈与义在诗中为读者呈现了一幅独立东风之中的老翁独自欣赏牡丹花的自画像,简洁的笔法背后寓含的,是无限丰富复杂的个人情感。

进入南宋时代的陈与义,在晚年也写过一些跟他早年清奇诗风相似的作品,比较值得注意的是,这部分诗往往于清奇之外另具一份洒脱之风。如《秋夜独酌》:

> 凉秋佳夕天氛廓,河汉之涯秋漠漠。月出未出林彩变,幽人露坐方独酌。自歌新词酒如空,天星下饮觥船中。忽思李白不可见,夜半乔木摇西风。百年佳月几今夕,忧乐相寻老来疾。琼瑶满地我影横,添酒赋诗何可失。

此诗与前引陈氏早年之作《雨晴》、《秋夜》相比,所写景色同样,都是秋夜之景;所现风致相似,都比较清旷。其不同之处,在本诗刻画了一个独酌并有些醉态的隐士形象,并通过这一形象,展现了一种历史的沧桑感,表达了甘愿流连诗酒的人生态度。诗总体上写得境象开阔,奇思迭现,像"忽思李白不可见"、"琼瑶满地我影横"两句,前一句描写想将李白作为酒友却见不到,后一句将洒满地上的秋月光视作"琼瑶",而谓"我影"则"横"卧其上,就都既生动表现了他的欣喜之情,又造语新异。至全诗的节奏,则又如江水般波澜不息,自然流畅。

陈与义以诗著名,而同时也能填词,有《无住词》传世。他的词与他的诗有相通之处,曾被人誉为"清婉奇丽"(《苕溪渔隐丛话》作者胡仔评语)。词中经常被征引的,是下面这首《临江仙》:

> 忆昔午桥桥上饮,坐中多是豪英。长沟流月去无声,杏花疏影里,吹笛到天明。　　二十余年如一梦,此身虽在堪惊。闲登小阁看新晴。古今多少事,渔唱起三更。

此词有题云:"夜登小阁忆洛中旧游"。联系词中"二十余年如一梦"句,可以推

定其为作者入南宋后之作。词的上片回忆当年在洛阳与朋辈酒席花间的潇洒生活，“长沟”以下数句，写水中之月随流波无声逝去，而无声之中，却有悠扬的笛声在杏花丛里响起，无声有声之际，万事缥缥缈缈，境象颇为深远。下片转而抒发个人今日的感怀，有一份与前引《秋夜独酌》诗同样的历史沧桑感，但结尾用“渔唱起三更”作结，则意在言外，不道破题旨，而给人以无穷的回味。

从文学史的角度看，陈与义作品的价值，在于它虽产生于两宋之交的历史巨变关头，其中的大部分仍不失自我的独特品格，有真的性情，也有比较明显的感情色彩，从而以一种特定的形式，成为文学(主要是诗)由北宋向南宋过渡过程中的出色代表。陈与义词与其诗风格的接近，则从一个侧面，反映了早期南宋词存在进一步向诗靠拢的明显趋向。

靖康之难前后的其他作家

两宋之际文坛上的活跃人物，除了上面介绍的李清照和陈与义，还有一些作家虽然作品的文学成就未臻李、陈那样高的水准，而其创作中显现的某些倾向，跟后来的南宋文学颇多关联，所以在文学发展史上仍值得一提。

这部分作家中，以诗著称的是韩驹和曾幾。

韩驹(？—1135)，字子苍，仙井监(今属四川)人。北宋政和间召赐进士出身，除秘书省正字，官权直学士院。靖康之难后，知江州。有《陵阳先生诗》。他早年经友人的介绍认识黄庭坚，故作诗有学山谷处；后来对江西派的一套有所不满，故独辟蹊径，走了一条有江西派诗注重字句锻炼之神，而少江西派诗晦涩繁琐之弊的新路。他的诗中，最为同时人推崇的，是下面这首《和李上舍冬日书事》：

> 北风吹日昼多阴，日暮拥阶黄叶深。倦鹊绕枝翻冻影，飞鸿摩月堕孤音。推愁不去如相觅，与老无期稍见侵。顾藉微官少年事，病来那复一分心。

诗的第二联描写晦暗的冬季里疲倦的喜鹊飞翻于树际的身影，与孤寂的鸿雁在月光中飞翔时留下的一串凄鸣，想像奇特，结构精致，颇有江西派诗的神韵。但诗在整体上又不显滞涩，而比较流畅、深入地以这一令人压抑的自然环境景色表现了个人当时的心绪。其中像“推愁不去如相觅”一句，将愁这一无形的情绪拟人化、物化，仿佛一个令人讨厌甚至畏惧的无赖，时时都紧随着诗人，便画就了一幅十分真切的个人精神受到折磨的景象。这种对人的精神状态所作的颇为深切的摹画，是两宋之际诗人身心深受时局动荡刺激的现实产物，因此它能引起同时代人的共鸣。

李彭《赠子苍》一诗谓"满朝以诗鸣，何独遗大雅？平生黄叶句，摸索便知价"，所谓"黄叶句"，指的就是韩氏此诗①，可见其在当时的反响甚为热烈。

曾幾（1084—1166）年辈略小于韩驹②，而诗风与韩氏之作有某种承续关系。他字吉甫，号茶山居士，赣州（今属江西）人。北宋时曾官秘书省校书郎，南宋高宗朝历江西、浙西提点刑狱，以反对秦桧与金议和而罢官，秦桧死后官复原职，继升任秘书少监、权礼部侍郎等官。有《茶山集》。在诗歌理论方面，他与曾写过《江西诗社宗派图》的同时诗人吕本中颇多相似见解，如谓"学诗如参禅，慎勿参死句"（《读吕居仁旧诗有怀其人作诗寄之》）之类，但他比吕氏出色的地方，是不仅理论方面有一己的主张，同时创作上也较有个人的面貌。他的诗，从某种程度上说是韩驹诗风的发展，结构上更为精致，更注重诗境的营造，而流畅的特征仍见保留。如《诸人见和返魂梅再次韵》：

> 蜡炬高花半欲摧，斑斑小雨学黄梅。有时燕寝香中坐，如梦前村雪里开。披拂颇令携袖满，横斜便欲映窗来。重帘幽户深深闭，亦恐风飘不得回。

此诗所咏的"返魂梅"，其实并非植物类的梅花，而是一种香味似梅花的合成香。诗将那仅有袅袅轻烟的香态与香味细细描绘，而描绘的过程中又不忘与其"梅"的名称相联系，结果造成了一种似梅非梅的梦幻般的效果。虽然全诗从整体上看笔力还比较弱，但意境的深曲与美的形态，还是营造得颇为成功的。后来南宋大诗人陆游从学曾幾，其早年的诗作以及中岁以后的一部分风格较为细密、雅致的作品，便留有曾幾诗的遗痕。从这个意义上说，韩驹、曾幾到陆游，江西诗派的那一套诗歌创作方法，其实是经过了富有独创性的改造，而在一定程度上得到传承。

不过，靖康之难前后在创作上为以后的南宋文学开拓了更多路径的作家群中，词人较诗家更活跃，成就也更高。

词人中首先应提到的，是朱敦儒。

朱敦儒（1081—1159），字希真，洛阳（今属河南）人。早年不仕。南宋绍兴间以荐补右迪功郎，继被赐进士出身，官秘书省正字、兵部郎中等职。后被劾"专立异论"，且与同时名臣李光"交通"而罢官。秦桧执政时期，又起任鸿胪少卿。秦氏死，复致仕。有词集《樵歌》传世。

---

① 见《宋诗纪事》卷三十三本诗后引《复斋漫录》。

② 韩驹生年不可考，但由他认识黄庭坚是由友人徐俯介绍看，年辈似不当长于徐俯（1075—1141），而很可能与徐同辈；又《诗人玉屑》谓"茶山（曾幾）之学，亦出于韩子苍"（卷十九），是曾的年辈又不当高于韩。故推定曾幾年辈略小于韩驹。

朱敦儒从性格上讲是个天生喜欢自由的人。但由于时代的原因,一度卷入了南宋初政坛战、和两派斗争的漩涡边缘。他的词,有对时事的关切,也有对个人在靖康之难后一度流离失所的可悲境遇的描写①,但其中写得最成功的,则大多是表露个人对自由而无所羁绊的人生十分向往的作品。如著名的《鹧鸪天・西都作》:

> 我是清都山水郎,天教懒慢带疏狂。曾批给露支风敕,累奏留云借月章。　　诗万首,醉千场,几曾着眼看侯王?玉楼金阙慵归去,且插梅花醉洛阳。

由词题中的"西都作"及词末"且插梅花醉洛阳"句,可知这是朱氏写于北宋时的作品——北宋时称洛阳为"西京",也叫"西都"——也就是朱氏尚未出仕时的作品。词的基本风格,是洒脱不羁,性情毕露。词中没有用什么典故,流畅的口语体文句,率真地表达了词人醉心家乡山水,蔑视权贵的孤傲心态。词的韵脚选用音色嘹亮的阳韵,使全词带有一种昂扬、高亢的意绪,与词的题旨相当契合。后来辛弃疾词具有的那种强烈地表达个人率真品性的特征,在此词中已初露端倪。

朱敦儒同样用《鹧鸪天》填制的另一首词,则运用清丽的文辞,表达了一份深切的思念之情:

> 画舫东时洛水清,别离心绪若为情。西风挹泪分携后,十夜长亭九梦君。　　云背水,雁回汀,只应芳草见离魂。前回共采芙蓉处,风自凄凄月自明。

此词从形态及感情流露的方式上说,跟北宋柳永、秦观一路的情词有相通之处,都不回避对自我情感的直接表露,因此成为宋词从柳、秦词发展到后来南宋中后期相似词作的一个必要的中介。

继朱敦儒之后在词的创作上形成了个人的独特风格的,又有张元幹(1091—约1170)。元幹字仲宗,号芦川居士,长乐(今属福建)人。在两宋之际经历历史巨变的诸位著名词人中,他是唯一真正上过战争前线的一位。靖康元年(1126)北宋名臣李纲任亲征行营使率军抗金时,他便是李纲的属官。他的官做得不大,仅至将作监丞,但政治上一直是激烈的主战派。他的词集《芦川集》里流传最广的一首作品,是南宋绍兴年间赋赠遭到除名、编管等责罚的主战派名臣胡铨的《贺新郎》:

---

① 关于《樵歌》中这方面的词作,龙榆生《试论朱敦儒的〈樵歌〉》有比较详细的介绍与分析,可参阅,文收入《龙榆生词学论文集》,上海古籍出版社1997年版。

梦绕神州路。怅秋风、连营画角，故宫离黍。底事昆仑倾砥柱，九地黄流乱注，聚万落千村狐兔？天意从来高难问，况人情老易悲难诉，更南浦、送君去。　　凉生岸柳催残暑。耿斜河，疏星淡月，断云微度。万里江山知何处？回首对床夜语。雁不到，书成谁与？目尽青天怀今古，肯儿曹恩怨相尔汝！举大白，听金缕。

此词的特点，一是气魄宏大，像上片出现的“昆仑倾砥柱”与“九地黄流乱注”等开阔雄壮的景象，前此宋词里是很少见到的；二是感情悲愤，如“天意”两句，便借用杜甫诗句，传达出了一种对现实黑暗的强烈的不平与愤懑①。全词从形制上看写得并不精致，但由于其中充满了激情，故而形态的疏放，反而获得一种意想不到的震撼人心效果。后来辛弃疾的很多感情澎湃的词作，从风格上说走的正是张元幹此词的路径。

词史上常与张元幹并称的南宋前期词家，还有张孝祥(1132—1170)。孝祥字安国，号于湖居士，乌江(今安徽和县)人。绍兴间举进士，曾官荆南、湖北安抚使。有《于湖词》。他的年辈其实比张元幹小得多，而跟下两节要介绍的南宋四大家及辛弃疾年岁相仿；但他年寿不永，跟曾幾、张元幹等一批前辈作家大约在同一时期谢世。所以我们仍按习惯将他放在本节里介绍。

“于湖词”里有一些作品确实跟张元幹词颇多相似，如《六州歌头》抒写因远望淮河边关荒草，而油然生起的对北方沦陷的感慨，以“黯销凝”三字浓缩无限悲凉，用“使人到此，忠愤气填膺，有泪如倾”白描当时心境，皆不乏感染人的力量。但由独创性方面看，张孝祥写得更出色的，则是《念奴娇·过洞庭》：

洞庭青草，近中秋、更无一点风色。玉鉴琼田三万顷，着我扁舟一叶。素月分辉，明河共影，表里俱澄澈。悠然心会，妙处难与君说。　　应念岭海经年，孤光自照，肝肺皆冰雪。短发萧骚襟袖冷，稳泛沧浪空阔。尽挹西江，细斟北斗，万象为宾客。扣舷独啸，不知今夕何夕！

一片澄朗晶莹的天空中，一轮中秋明月，悬照着无风的洞庭湖。湖中的一叶扁舟上，载着怡然自得地“扣舷独啸”、仿佛已与天地融为一体的词人。这就是本词所展示的迷人场景。以这一迷人场景为主体的本词，从选题、取材及基本视角看，明显受到苏轼同类词作的某些影响。尤其是它的宏观视角与自我满足的心态呈现，分明是步趋了东坡词的主导风格的。但词中显现出的经过滤化而似乎不食人间烟火般的澄净境界，与个人的孤傲与超脱神情，又与苏词的基本风格有所差异。从文学史的角度看，这是“于湖词”贡献给后人的新风格，而

① 杜甫诗云：“天意高难问，人情老易悲”，语见《暮春江陵送马大卿公恩命追赴阙下》。

这种以孤高标格为特征的新风格，在后来的姜夔词里获得了再现，只是相比之下，"白石词"的内涵更为丰富，外观更为雅致了。

因为说到了张元幹、张孝祥的"豪放"体词，这里顺便提一下风格相近，而在以前文学史中又常引及的那首《满江红》("怒发冲冠")。该词据传是南宋抗金名将岳飞所作，词中表现出的强劲的姿态，与字里行间带有血腥味的文风，确实像出自一位武将的手笔。而词中的一些语句，如"三十功名尘与土，八千里路云和月"等，流传久远，也已经成为中国文学中的名联。但是这首最早见于明代前期人记载的作品，是否确为岳飞所写，甚至是否确为宋人之作，迄今学术界仍有不同的看法①，因此我们这里也就不作具体的述评了。

第二节　陆游及其同时代的诗人

陈与义于绍兴九年去世后，短时间里南宋诗坛并未出现能继其后的大家。但到绍兴后期，一批出生于靖康建炎之际的诗人脱颖而出，使南宋诗歌很快呈现出繁荣的态势。其中尤袤、杨万里、范成大、陆游四人尤其引人注目，后来被称为"中兴四大诗人"或"南宋四大家"。四家诗风格不尽相同，尤氏诗存世不多，现存者骨力较弱，但尚能注重抒情，也较有美感；杨万里则一改自北宋后期以来即流行诗坛的江西派做法，不求工而求平，某些作品流于俗滑，但也因此别开诗家一途，当时有"诚斋体"之名；范成大早期之作，颇重视感情表露与诗歌的美感，后期却有所退化；相比之下，陆游的作品蕴含了丰富的情感(虽也有所抑制)，又十分注意诗的形式效果，从而在相当程度上，成为对崇道抑情的北宋诗的一种反拨。

尤　袤

被列于南宋四家之首的尤袤(1127—1194)，字延之，号遂初居士，常州无锡(今属江苏)人。早年就读于太学，以擅长词赋著称。绍兴十八年(1148)举进士，由泰兴令，历江东提举常平、权中书舍人兼直学士等职，官至礼部尚书兼侍读。其集在宋末有《遂初小稿》六十卷、《内外制》三十卷②，但早已散佚。现

① 有关的讨论情况，参见王学太的综述性文章《岳飞〈满江红〉(怒发冲冠)的真伪问题》，文收入卢兴基主编《建国以来古代文学问题讨论举要》，齐鲁书社1987年版。

② 据《宋史》卷三八九尤袤本传。

存《梁谿遗稿》二卷，为清人辑本。

在南宋前期，尤袤首先是以词臣与学问家的身份而为人熟知的。据《宋史》记载，南宋第一位皇帝赵构的庙号“高宗”，就是由当时任太常少卿的尤袤与礼官共同拟定，并在尤氏的竭力主张下确立下来的。从学术承传的一面看，尤袤年轻时的老师之一是喻樗，而喻氏乃程颐的再传弟子，故尤氏于道学一途不乏亲近之感。这种政治与学术两方面的特殊背景，使尤袤的文学创作，很大程度上表现出一种个性内敛的特征。方回评其诗，即谓之“冠冕佩玉，度骚婉雅”①。所谓“冠冕佩玉”，说白了就是有一点官腔，而“度骚婉雅”，则显然是指其诗合乎正统诗教，无逸出常规之作。方回大约是看到过比较完整的尤氏诗集的，故其说当合乎尤诗实际。而由辑本《梁谿遗稿》里仅存的四十余首诗作考察，则除了“冠冕佩玉，度骚婉雅”，尤袤的部分诗还有一种未为方回抉出的特点，即偶尔表现一点淡淡的情，同时又比较注意诗的整体的美感。如下面两首写梅花的诗：

> 清溪西畔小桥东，落月纷纷水映红。五夜客愁花片里，一年春事角声中。歌残玉树人何在？舞破山香曲未终。却忆孤山醉归路，马蹄香雪衬东风。（《落梅》）②
>
> 冷蕊疏枝半不禁，眼看芳信日骎骎。雪霜不管朝天面，风月能知匪石心。望远可无南北使，客愁空费短长吟。年年准拟花排恨，不道看花恨更深。（《梅花二首》之二）

二诗所取的题材及基本风格，很容易使人想起北宋前期诗人林逋的梅花诗。但与林逋诗相比，尤诗骨力显得更弱，同时其中还多了一重林诗所没有的伤感之绪。像第一首中间的“歌残玉树人何在？舞破山香曲未终”一联，便借前面四句的优美写景为映衬，化用陈后主作“玉树后庭花，花开不复久”，命后宫美人歌唱，以及西王母宴群仙，有舞者帽上簪花舞《山香》，一曲未终而花皆落，这两个典故，道出了春色已深，而使人流连忘返的梅花盛开之景终究消逝的令人感伤的心曲。尽管如此，诗人仍情不自禁地回忆起往昔的快乐生活，故有末两句所写早春醉后马踏晴雪情状。第二首的情感表露，比第一首《落梅》更明显一些。诗中“望远”、“客愁”一联，很可能与南宋初国势日弱的现实环境有关，所以写得如此迷茫、低沉。而诗里写得最好的，当是结束的两句：“年年准拟花排恨，不道看花恨更深。”自然的花事，本可使观者身心愉悦，消解烦愁。但身处当时那样一个特殊的历史时期，弱不禁风的疏疏落落的梅花，令诗人内心生

---

① 见《宋诗纪事》卷四十七“尤袤”之部引方回跋尤氏诗语。

② 此诗一作《瑞鹧鸪》词，参见唐圭璋先生编《全宋词》第1632页，中华书局1965年版。

起的，却不是欣赏怜惜之情，而是满腔的愁恨。此时梅花的弱态，在诗人看来正如难以振作的南宋国势，所以越多看花一眼，内心激起的那种恨铁不成钢之"恨"，与个人于时无补的无奈之"恨"，就越深重。

与南宋四大家的其他三位相比，尤袤的诗歌成就恐怕只能排在末位，但其诗里表现出的如上这种因时势而起的心理反应与艺术化表白，却是南宋朝与北方金人战事初息之后，一代文人痛定思痛心绪的自然流露。它的骨力的缺乏，一定程度上又可以说是南宋官方文化整体上缺乏强健之力的缩影。

杨　万　里

杨万里(1127—1206)是尤袤的文坛挚友，而诗风则与尤氏之作大不相同。杨氏字廷秀，号诚斋，吉州吉水(今江西吉安)人。绍兴二十四年(1154)进士及第，初仕赣州司户、零陵丞、知奉新县等低级官职。孝宗乾道年间，因在地方政绩突出，受荐召为国子博士，升太常丞兼吏部侍右郎官，之后又出知漳州、常州等地。光宗即位，复召为秘书监、实录院检讨官等。宁宗时以宝文阁待制致仕。有《诚斋集》。

在南宋诗的发展历程中，杨万里是一位用自己高产的作品转移一代风气的人物。他的诗，以明白晓畅为主要特征，与北宋后期以来盛行的江西诗派作品形成了强烈的对比，被后人称为"诚斋体"。"诚斋体"的出现与为当时诗坛所接受，很大程度上说明，宋诗的基本形态开始逐渐摆脱江西派的牢笼。

但在杨万里本人，其"诚斋体"的形成则经历了漫长的探索过程。据《诚斋集》中的《江湖集》一编自序，杨氏"少作有诗千余篇，至绍兴壬午七月皆焚之，大概江西体也"。壬午当绍兴三十二年(1162)，时杨万里三十六岁。可见年轻时代的杨氏，诗风本也追随潮流，未脱江西派的樊篱，只是当时的作品，后来都被他自己焚毁，而无法看到了①。三十六岁后的杨万里，一度醉心于北宋陈师道、王安石及唐人绝句，《江湖集》所收，即是这一阶段的作品。其中不乏近似后山式奇巧与荆公式的精练一类的诗，像下面两首绝句：

一晴一雨路干湿，半淡半浓山叠重。远草平中见牛背，新秧疏处有人踪。(《过百家渡四绝句》之四)

梅子留酸软齿牙，芭蕉分绿与窗纱。日长睡起无情思，闲看儿童捉柳花。(《闲居初夏午睡起》)

---

① 《诚斋集》现存之作皆杨氏三十六岁后所写，其中仍有个别作品残留江西诗派之风，如卷一《除夕前一日归舟夜泊曲涡市宿治平寺》、卷三《再和》(按此首前为《和罗武冈钦若酴醾长句》)之类。

第一首描绘的，是春日乡间的胜景。前两句运用了多重对偶与对比的形式，把晴雨交替与因雨雾晴霁而变幻的浓淡山色叙写得曲曲折折，极富意态。后两句则平中现奇，借自然之景凸现农人与牲口的存在与活动，从而造就了一幅有水墨趣味的山乡田园图。诗在整体风格上与陈师道的某些作品相似。第二首的题材甚普通，表现手法也似乎很随意，但其中个别文字的择用则颇见匠心，如"梅子留酸"的"留"和"芭蕉分绿"的"分"，即被后来评论家誉为"精致而不费力"①。而这种"精致而不费力"的境界，正是前辈诗人王安石的绝句中常见的。

杨万里对于后山、荆公及唐人绝句的这种兴趣，大约到淳熙四、五年间(1177—1178)开始淡化，时杨氏已年过半百。据自述，淳熙五年元旦他在常州，"忽若有悟，于是辞谢唐人及王、陈、江西诸君子，皆不敢学，而后欣如也。试令儿辈操笔，予口占数首，则浏浏焉，无复前日之轧轧矣"。(《诚斋荆溪集序》)这意味着他明确意识到，必须彻底放弃追随前人的赋诗方式，方能获得一己的独特的文学面貌。他此后所写的诗，也的确不仅摆脱了江西诗派的重用典与求奇崛，同时也远离了唐诗及王安石等的工丽精致，而变得意态恣纵，一无依傍，想到哪里就写到哪里。这样的写法，客观上无疑能痛快淋漓地表露个人的特定心绪，所以杨氏五六十岁时的部分诗作，不乏动人之处，如《行路难》的第五首：

> 造化小儿不耐闲，阿兄阿姊一似颠。两手双弄赤白丸，来来去去绕青天。赤丸才向西山没，白丸又向东山出。只销三万六千回，雪色少年成皱铁，铁色头须却成雪！双丸绕从地下复上天，少年一入地下更不还。日日喜欢能几许？况有烦恼无喜欢。莫言酒不到刘伶坟上土，刘伶在时一醉曾三年。明珠一百斛，更添百斛也只心不足。侯印十九枚，更添一倍也只眉不开。先生笑渠不行乐，莫教人笑先生错！

广漠宇宙间的日月轮回，在诗人的笔下被描绘成造化小儿的一种循环游戏，太阳和月亮因之也成了"阿兄阿姊"们玩于股掌之间的赤、白两丸。与这种自然游戏形成鲜明对照的，是渺小的个人无法逆转的衰老与死亡。自然与人，在诗里被安排成嘲弄和被嘲弄的双方。诗中最令人惊竦的文字，是"雪色少年成皱铁，铁色头须却成雪"两句，雪的白色与软性，跟铁的青色及钢性，被用来作为两种可以互相转换的神奇的象征之物，寓示宇宙中的任何个人在其短暂的生命历程里，都无法抗拒因时间的流逝而造成的红颜老去。诗的最后以提倡及时行乐作结，而透过这种明显带有颓废情绪的表白，读者还可以发现，其中隐

---

① 见钱鍾书先生《宋诗选注》第165页本诗注，人民文学出版社1989年版。

含着一份因人寿不永而产生的深切悲感。

这一时期的个别写景之作，也显现出了前此杨氏同类作品中少有的开阔豪壮的气势。如《过杨子江》的第一首：

只有清霜冻太空，更无半点荻花风。天开云雾东南碧，日射波涛上下红。千载英雄鸿去外，六朝形胜雪晴中。携瓶自汲江心水，要试煎茶第一功。

冬日暖阳照映下的长江胜景，引动的不再是诗人懒洋洋的闲思，而是一种历史的沧桑感与意欲有所作为的豪情。诗的局部笔法是粗疏的，对仗也浅显机械，但因为整体上较有气势，节奏又较快，所以仍有打动人心的力量。

不过杨万里同时及其后所写的大部分诗作，因其率易的创作态度与极高的出产频率①，而显得诗意缺乏或尽失。某些作品尽管有较好的构思，但通篇不佳，如著名的《晓出净慈送林子方》：

毕竟西湖六月中，风光不与四时同：接天莲叶无穷碧，映日荷花别样红。

诗的后两句历来颇受称赞，因为它从一个非平面与单色的视角，将夏日阳光映照下的红荷绿叶之态表现得十分别致新奇。但前两句相比之下实在过于平淡，甚至可以说有点像顺口溜。结果仅有四句的这首七绝，整体效果便无法达到上佳的水准。至于如下的两首，则完全失却了诗所应具备的内涵与美的形态：

垂近姑苏特转弯，盘门只隔柳行间。望来望去何时到，且倚船窗看远山。（《船过苏州》之一）

今年六月不胜凉，七月炎蒸不可当。一阵秋风初过雨，个般天气好烧香。（《初秋行圃》）

除了用规定的七字四句体式写作之外，这里看不到诗人与自然的真切交流，因而既没有可以感动人的意绪，也没有令人心悦的文辞。它们确乎十分流畅，好似说家常话，但从更深一层看也因此远离了真正具有艺术价值的诗的形态。清代翁方纲在《石洲诗话》里贬称杨氏诗为“诗家之魔障”，所指当即此类作品。

自五十二岁左右摆脱各方面前辈的影响后创作的上述各类诗作，一般认

---

① 《诚斋荆溪集序》在谈到淳熙五年诗风变化后即说：“自此每过午，吏散庭空，即携一便面，步后园，登古城，采撷杞菊，攀翻花竹，万象毕来献予诗材，盖麾之不去，前者未雠，而后者已迫，涣然未觉作诗之难也。”

为即是形成了独自风格的“诚斋体”诗。从实际成果看，诚斋体的面貌相当复杂，其中有真切地流露了个人感情的作品，也有不乏美的展示的诗篇，但就总体而言，其特征则是以身边所见所闻及个人偶然所思为题材，旨意不求深切，语言尽量通俗，一挥而就，不假思索。出现这样的诗，从杨万里个人一面而言，是力图突破已成传统的江西诗派的陈规，使自己的作品获得独立一家地位的现实需要。杨氏中年以后为诗，尽管理论上对江西派仍致以敬意①，而实践上处处反江西派之道而行。如江西诗派强调锻炼诗句；杨万里则认为作诗当“去词去意”(《颐庵诗稿序》)，让诗自动出来，所谓“老夫不是寻诗句，诗句自来寻老夫”(《晚寒题水仙花并湖山》之三)，即此意。从南宋文学发展一面来看，则追求生涩、奇崛与用典的江西派，本身所构筑的艺术樊篱过于险隘深峻，而诗派发展至南宋，派内诗家又缺乏像黄庭坚那样的学者型的带头人物，因此整个诗坛风气的转变便成为顺理成章的事。

诚斋体的出现，为诗人畅所欲言地表达个人意愿提供了范式，南宋中期以还，北宋诗所具有那种几乎无处不在的崇道抑情倾向，已不再成为诗坛主流，这一定程度上得益于无所不写的诚斋体的盛行。但与此同时，也是因为诚斋体的出现，诗作为一种精致的艺术语言形式及充分而艺术化地表达感情的有效手段的常规，受到了前所未有的挑战。杨万里似乎在着意告诉他的同辈与后人，写诗不必讲究什么艺术性，也不需要什么技巧与修养，想写什么就写什么，排成仿佛是诗的格式就行了。这对于南宋及南宋以后的近世诗坛都产生了久远的负面影响，顺口溜式的所谓律诗绝句在近现代曾被视为诗家正宗，其渊源即可溯至杨万里的诚斋体。

范　成　大

杨万里给南宋文学贡献了一个优劣参半的“诚斋体”，南宋四大家里常被与杨氏并称的范成大，则以其前半生创作的风格独特的诗，为南宋诗坛增添了亮色。

范成大(1126—1193)，字致能，号石湖居士，吴郡(今江苏苏州)人。生当靖康难起之岁，在孤独与贫穷之中度过了少年时代。绍兴二十四年(1154)举进士第，由徽州司户参军，历知处州、中书舍人、四川制置使、参知政事等职，后知太平

① 淳熙十一年(1184)杨万里曾为吕本中所辑《江西诗派诗集》撰《江西宗派诗序》；后又增补吕氏《宗派图》为《江西续派》，将江西诗派比于禅宗南宗，赞为诗中最高境界(参见《江西续派二曾居士诗集序》及《送分宁主簿罗宠材秩满入京》)。

州。晚年以被劾、患疾等原因两度乡居。有《石湖居士诗集》、《石湖词》等。

范成大的家乡，是姑苏著名的风景地石湖。秀丽的自然山水，与相对狭小的社交圈，使范氏青年时代诗歌创作的取材比较单纯，但诗中的情致与意境，却也因此达到了一种纯真的境界。他考取进士前写的一些作品，便近于北宋词的意境，如《代圣集赠别》：

> 一曲悲歌水倒流，尊前何计缓千忧？事如梦断无寻处，人似春归挽不留。草色粘天鶗鴂恨，雨声连晓鹧鸪愁。迢迢绿浦帆飞远，今夜新晴独倚楼。

诗虽为代人赠别友人之作，其中表现的因惜别而起的悲愁，却相当真切。起句"一曲悲歌水倒流"，有平地突起之势，很快将读者带进一个情感激越的宴别场面。第二联的两句，显然是脱化于苏轼《正月二十日与潘郭二生出郊寻春》诗中"人似秋鸿来有信，事如春梦了无痕"一联，但苏诗写得超脱轻灵，范氏此处改成对人事的无可挽回的慨叹，则有一重感伤的意味。接下来的第三联与最后两句，尽管取用的皆是平常意象，而描绘友人离别后主人公心绪的波动，与思念心绪的悠长，仍显出一种纯美的动人姿态。事实上范成大前期创作的大部分诗作，都保留了重视感情表露与诗的美的形态构造这两个特点。如他在徽州司户参军任上写的如下两首诗，即均甚有意味：

> 雾雨胭脂照松竹，江南春风一枝足。满城桃李各嫣然，寂寞倾城在空谷。城中谁解惜娉婷？游子路傍空复情。花不能言客无语，日暮清愁相对生。(《岭上红梅》)
>
> 结束晨妆破小寒，跨鞍聊得散疲顽。行冲薄薄轻轻雾，看放重重叠叠山。碧穗吹烟当树直，绿纹溪水趁桥弯。清禽百啭似迎客，正在有情无思间。(《早发竹下》)

两诗都是因自然物事而引动诗人情怀之作。前一诗以一种惆怅的笔调，凸现了对岭上孤独开放的红梅无人眷顾的哀感；后一诗则用工丽而又轻松的手法，状摹了乡间山水禽鸟的活的姿态。从旨意上说，两者都强调了自然与人的亲近与融合。但诗人在表现这种亲近与融合时，所设计的诗境与所采用的艺术化语言，则显然吸收了早期江西诗派大家黄庭坚、陈师道作品的某些表现形式，从而使得两诗都带有一点禅家机趣，有一些奇态。如《岭上红梅》诗末用无言的花与客的对峙，生动地画出孤独的愁绪通过自然之物在人内心生成时的刹那景象，《早发竹下》借刻意营造的富于装饰意味的"冲"雾、"放"山情形，侧现人在自然中畅意漫游的经历，便都逸趣横生，有出奇制胜之效。

乾道中期以后，范成大开始担任较高级别的中央与地方官员，社会阅历逐

渐丰富，视野更为开阔。他的诗因此呈现出比较复杂的面貌。一方面，表现个人情感及令人感动的事物，仍是其诗的一个重要主旨；另一方面，将诗视为生活反映，平静地记录所见所闻的写作形式，也初露端倪。

乾道六年（1170），范成大以起居郎借资政殿大学士身份，受命担任祈请国信使，出使金朝，时年四十五岁。在赴金途中及到达北方之后，他写了一组以见闻为主，兼抒个人感慨的七绝诗。这些诗一方面表现了由于亲眼见到沦为金朝统治区域的北方景色萧条而生的悲凉之绪，另一方面也以题注及正文实叙的形式，记录了沿途实况。组诗常为后人称引的一首，是《州桥》：

> 州桥南北是天街，父老年年等驾回。忍泪失声询使者："几时真有六军来？"

此诗题下有注云："南望朱雀门，北望宣德楼，皆旧御路也。"诗内所写，是北宋故都开封的旧时御街上，一些望眼欲穿地盼望着宋代君主重返京城的百姓，强忍泪水向如今作为宋朝使者赴金的诗人询问："什么时候，才真的会有御林军回到此地？"由于范成大出使已在著名的隆兴和议签订数年之后，宋金的分裂与对峙，已为既成事实，所以诗中所记的北方父老之问，是相当沉痛的——"几时真有六军来"句中的一个"真"字，便说明那些已事实上成为金朝臣民的北宋遗民，尽管仍企盼着宋王朝的复归，但这种企盼由于经历了太多的失望而已变得近乎绝望了。此诗从形制上说并不精致，但由于表现的情感相当沉挚悲戚，因而仍不乏动人之处。

但在范成大此后创作的诗里，像《州桥》及前此一些佳作那样较充分地抒写情感的，变得越来越少。而将诗作为生活原态实录，尤其是民俗民风记录的情形，大盛其道。他的诗，或津津乐道于吴中米稻的品种有多少，或嘲笑巴蜀人好食生蒜臭不可近，或铺排文字叙写苏州元宵节物，或记叙乡间四时农事与时令气候①。诗的情感色彩越来越淡漠，诗中以说明性文字为主的小字注释则越来越多。有的诗，字句不乏精工处，也有一点美的意境，如《晚步宣华旧苑》：

> 乔木如山废苑西，古沟疏水静鸣池。吏兵窸窣番更后，楼阁崔嵬欲暝时。有露冷萤犹照草，无风惊雀自迁枝。归来更了程书债，目眚昏花烛穗垂。

写已经废弃的旧苑里荒凉而幽寂的一幕幕，单独而论均颇传神。但诗整体上

① 分别见所作《苏翕耕》、《巴蜀人好食生蒜，臭不可近。顷在峤南，其人好食槟榔合蛎灰、扶留藤（一名蒌藤），食之辄昏然，已而醒快。三物合和，唾如脓血可厌。今来蜀道，又为食蒜者所薰，戏题》、《上元纪吴中节物俳谐体三十二韵》、《腊月村田乐府十首》等诗。

没有高潮，也没有诗人个人情感的注入，显得平而又平。还有的诗，则更进一步流于以文为诗的旧套与“诚斋体”式的率易。像下面的两首：

二千里往回似梦，四十年今昔如浮。去矣莫久留桑下，归欤来共煨芋头。（《送举老归庐山》）

河流满满更满，檐溜垂垂又垂。皇天宁有漏处，后土岂无乾时？（《苦雨五首》之一）

第一首将七言本来颇富音乐性的上四下三格式，或硬改成上三下四的拗格，或变为前二后五的文章句法，结果使得本来很简洁明朗的七绝，形式方面的节奏被完全破坏。第二首不仅文字俗易，且内涵尽失，显然是毫无诗兴时硬凑而成的作品。

相比之下，范成大后期诗作里写得较好的，是一些虽然情感表露不明显，但字里行间仍透露出因经历复杂的人生道路而颇有感慨的作品。如《次韵蜀客西归者来过石湖并寄成都旧僚》：

走遍尘埃倦鸟还，故乡元在水云间。黄粱饭里梦魂醒，青篛笠前身世闲。鸥鹭飞来俱玉立，松篁岁晚各苍颜。岷峨交旧如相问，铁锁无扃任客攀。

此诗明显的优点，一是写出了历经世态炎凉，终于返回故乡安居的诗人超脱红尘的坦然，一是表现了诗人对于个人获得身心自由的愉悦。从艺术上说，诗的第三联看似闲笔，实际上却是借独立自在的鸥鹭，与苍颜挺拔的青松，寓示了诗人自己的人格力量。风格类似而题材不同的，还有《四时田园杂兴六十首》七绝中的如下一首：

昼出耘田夜绩麻，村庄儿女各当家。童孙未解供耕织，也傍桑阴学种瓜。

诗通过塑造一位少不更事却依然不得不学种瓜的儿童形象，以诗的语言展现了底层百姓生活的艰辛，不乏感染力。但整个《四时田园杂兴六十首》，虽然在近世的文学史里颇受称誉，从感情表现与美的形态的构造两方面看，其实均不能算是上乘之作，它们充其量只能说是后期范成大众多生活实录式诗里的田园篇，只有视角的转换，而并未达到艺术的高峰。

范成大享年六十八岁，于绍熙四年秋在家乡去世。他留给后人一部前后期风格意旨都存在较明显的冲突的诗集，使人对南宋中期诗歌的发展变化可以作较为直观的体认。范氏前期作品中显露的那份真切纯真的情怀，与其对于诗歌美的形态的努力探索，使这位姑苏才士毫无愧色地厕名南宋四大家之列；他后期大部分诗作，尽管对后世的史学家与民俗学者来说具有很高的史料

价值，但其中暴露出的轻视情感表现，只求客观地反映生活的写作态度，却对诗的文学特质造成了严重的损害。这部分诗，与同时杨万里首创的包含了率易特质的“诚斋体”一道，成为南宋诗歌走入歧途的典型。

范成大的《石湖词》里，大部分作品跟他前期诗风接近，写得工巧流丽，并显现出作者对个人自由与情感的重视。如《南柯子》：

> 槁项诗余瘦，愁肠酒后柔。晚凉团扇欲知秋，卧看明河银影界天流。
> 鹤警人初静，虫吟夜更幽。佳辰只合算花筹，除了一天风月更何求？

上片先画出醉心诗酒的主人公，在凉秋之夜惬意地卧看星河的场景，下片接表主人公面对静谧的自然一无所求，只愿风月相伴的旷放心绪，景与意二者，转换自如而毫无生硬之态，全词结构又不繁复，显现出作者具有相当高的驾驭文字的功力。另一首值得一提的词，是《霜天晓角》：

> 晚晴风歇，一夜春威折。脉脉花疏天淡，云来去、数枝雪。　　胜绝，愁亦绝，此情谁共说？惟有两行低雁，知人倚、画楼月。

此词很容易使人回想起范成大年轻时写的那首《代圣集赠别》诗。词的题材及其风格，并非范氏独创，在北宋词里，即已出现很多同类作品。范氏此作的特点，在能将这一内容的词写得相当简洁，而句句意象分明，且互相照应，就很有画面效果，也很有意趣。

陆　游

南宋四大家中，文学创作成就最高的，是陆游。

陆游（1125—1210），字务观，号放翁，越州山阴（今浙江绍兴）人。北宋宣和末出生于淮上，襁褓之中即遭逢金人南下、东京陷落的大动乱，三岁时随父南归。少年时期的生活环境，一方面是避乱他乡，且“亲见当时士大夫相与言及国事，或裂眦嚼齿，或流涕痛哭，人人自期以杀身翊戴王室”（《跋傅给事帖》）；另一方面又因家庭的原因，获得了较为传统的文学趣味的培养，十三四岁时得读家藏陶渊明诗集，即“欣然会心”，而“至夜，卒不就食”（《跋渊明集》）。青年时代，个人婚宦两途初次受到较严重的打击。先是迫于父母的压力，和情感甚洽的妻子唐氏结合未久即离婚；继赴临安应科举试，省试名列第一，礼部试却被权臣秦桧一党之人黜落。之后当过几年福州宁德县主簿、福州决曹掾之类的小官。绍兴末孝宗即位，受赐进士出身，命运才开始有所改观。始任镇江、隆兴二府通判，继于乾道六年（1170）入蜀，官夔州通判；两年后被四川宣抚使王炎辟为幕僚官，由夔州抵南郑，投身军旅，直接参与了抗金的战斗。但不

久因王炎调任京官，他也转任成都府路安抚使司参议官，摄知嘉州事。淳熙三年(1176)朝廷曾委以知嘉州之命，不料尚未赴任，便遭言官弹劾，指其前在摄知嘉州事时"燕饮颓放"，结果成命收回，改为主管台州桐柏山崇道观的虚职。经此事变，情绪转恶，遂自号放翁。之后复起，先后除提举福建、江西两地常平茶盐公事、知严州、礼部郎中、实录院检讨官等职。淳熙十六年(1189)罢官，其后虽于嘉泰间一度复官，并升秘书监、宝谟阁待制等，但大部分岁月都在山阴老家度过。嘉定二年除夕前一日，在终身未见宋朝收复中原的遗憾中离开人世。著作传世有《剑南诗稿》、《渭南文集》、《老学庵笔记》、《放翁逸稿》等多种。

陆游在年龄相仿的南宋四大家里最为长寿，活了八十五岁，经历了北宋徽、钦二宗，南宋高、孝、光、宁四宗，前后六代宋朝君主的统治时期。他是一位对生活具有热情，喜欢行动的人。但自他懂事时起，南宋就处在一种以偏安为主的政治军事格局中，这使得他本欲借动荡的时势而成就一己功名的强烈愿望，至死都无法实现。他的才能与抱负，因而转在文学中尽情展露；尤其是他的诗，流传至今的就有近万首，其中有不少称得上是宋王朝立国以来诗坛出现的最富激情的作品。

据考证，陆游在十八、十九岁时就从游于诗人曾幾；绍兴末曾幾曾寓居会稽禹迹精舍，陆游适逢由敕令所删定官罢职返乡，因再获向旧师讨教诗法的机会①。后来陆氏回忆自己的学诗经历，有"忆在茶山听说诗，亲从夜半得玄机"、"律令合时方帖妥，工夫深处却平夷"(《追怀曾文清公呈赵教授赵近尝示诗》)，以及"我得茶山一转语，文章切忌参死句"(《赠应秀才》)等语，可见他最初所学的诗歌入门之法，也受江西诗派的影响，注重诗家的学养与难以言传的"活法"，并讲究形式的精致②。只是陆游中年自编诗集时，跟杨万里相似，将早年之作大量删削，现在我们能据以考察其诗风变化的，基本都是丙戌(乾道二年，公元1166年，时陆游四十二岁)以后的作品了③。

丙戌以后之作，随着陆游个人的经历、思想与情绪的变化，又可分为以下四个阶段来考察。

首先是乾道六年(1170)入蜀之前。这一阶段陆游主要在南昌任隆兴府通判，后因"力说张浚用兵"而遭言官劾论，罢官还乡。其间所写的诗，形制上距早年江西派一路的作品并不遥远，最著名的是大约写于乾道三年(1167)的《游

---

① 参见于北山《陆游年谱》绍兴十一年、绍兴三十一年谱，上海古籍出版社1961年版。

② 陆游晚年作《示子遹》诗，有"我初学诗日，但欲工藻绘"之语，可作为参证。

③ 赵翼《瓯北诗话》卷六"陆放翁诗"云："放翁六十三岁在严州刻诗，已将旧稿痛加删汰。六十六岁家居，又删订诗稿，自跋云：'此予丙戌以前诗十之一也，在严州再编又去十之九。'然则丙戌以前诗，存者才百之一耳。"

山西村》：

莫笑农家腊酒浑，丰年留客足鸡豚。山重水复疑无路，柳暗花明又一村。箫鼓追随春社近，衣冠简朴古风存。从今若许闲乘月，拄杖无时夜叩门。

诗里描绘的，是农家的富足生活和春日乡间所见的民风习俗。全诗结构的精致，与力求凸现奇巧意境的企图，相当明显；第二联"山重水复疑无路，柳暗花明又一村"，尽管相似的景象前人已经写过多次①，但以如此简洁工巧的句式加以表达，仍使人不能不佩服陆游的诗学功底。而这一切又都可以追溯到他的从学于江西诗派名家的早年经历。

但是到乾道六年(1170)入蜀，尤其是乾道八年(1172)赴南郑后，陆游的诗风发生了相当大的变化。因为生活天地的改换与拓展，他的个性得以较少限制，他的诗因此也变得洒脱奔放、激情昂扬。对于这一转变及其实际的生活背景，陆游晚年曾有《九月一日夜读诗稿有感走笔作歌》一诗加以追述，诗中写道：

我昔学诗未有得，残余未免从人乞。力孱气馁心自知，妄取虚名有惭色。四十从戎驻南郑，酣宴军中夜连日。打毬筑场一千步，阅马列厩三万匹。华灯纵博声满楼，宝钗艳舞光照席。琵琶弦急冰雹乱，羯鼓手匀风雨疾。诗家三昧忽见前，屈贾在眼元历历。天机云锦用在我，剪裁妙处非刀尺。世间才杰固不乏，秋毫未合天地隔。放翁老死何足论，广陵散绝还堪惜！

从这首诗里我们可以知晓：其一，即便是像《游山西村》那样的名作，在后来的陆游看来，也仍有"残余未免从人乞"的弊病，也就是说诗的个人特征不够鲜明。其二，来到南郑以后，促使陆游诗风发生明显转变的主要动因，并不是如近世一些研究者所认为的那样，是宋金交战的严酷现实，而是军旅中"酣宴"、"打毬"、"阅马"、"纵博"乃至流连歌舞的放纵生活。说得更全面一点，是摆脱了相对正统但乏味的生活环境，人的个性得以较自由地展露后，在诗歌创作上也就能较少束缚而发挥自己的独创性。这就是他的所谓"诗家三昧忽见前，屈贾在眼元历历"。

也正因此，陆游这一阶段的诗，突破了前此刻意追求工巧的程式，在艺术上臻于前所未及的高峰。其最具代表性的，是作于乾道十年(1174)的《长歌行》：

---

① 参见钱锺书先生《宋诗选注》第176页本诗注(一)，人民文学出版社1989年版。

人生不作安期生，醉入东海骑长鲸；犹当出作李西平，手枭逆贼清旧京。金印煌煌未入手，白发种种来无情。成都古寺卧秋晚，落日偏傍僧窗明。岂其马上破贼手，哦诗长作寒螀鸣？兴来买尽市桥酒，大车磊落堆长缾。哀丝豪竹助剧饮，如钜野受黄河倾。平时一滴不入口，意气顿使千人惊。国仇未报壮士老，匣中宝剑夜有声。何当凯还宴将士，三更雪压飞狐城。

这是一曲咏叹个人才能无从施展的悲歌。全诗的基调相当悲壮，而在这悲壮的底色上，作者通过刻画并强化其自我设计与现实处境的冲突，又注入了一重昂扬不屈的意态，结果使全诗或明或暗地蕴含了一种压抑与抗拒压抑的矛盾。这一矛盾凭借着流畅而快速推进的七古诗句，造成了一份足以攫取人心的紧张感，诗因此显得高潮迭起，富于感染力。需要指出的是，从宋王朝建立以来的诗歌中，从没有在对自我作如此热烈赞颂的基础上又进而像这样地隐隐抗议现实对自我的压抑的。因而称得上是有激情的、有血有肉的诗。不过，与辛弃疾的内容相类的词一比较，就显得力度不足；因为缺乏辛弃疾那样强烈而尖锐地对现实的反拨。

陆游在蜀中生活了大约八年。淳熙五年(1178)南返，此后直到淳熙十六年(1189)罢官前，他一直在福建、江西、浙江一带任职，诗歌创作因此也进入了第三个阶段。其时他年届花甲，生活的阅历更为丰富，诗的艺术造诣也进一步提高，而作为一位行动型诗人的热情尚未减退，因此作品总体上显现出比前一阶段更多一些深沉的内蕴。如果说前一阶段写的诗有一些李白诗的神韵，那么这一阶段写的诗可以说是不无杜甫之作的思致。而其间写得比较出色的一批作品，也大都正是杜甫擅长的七律：

早岁那知世事艰，中原北望气如山。楼船夜雪瓜洲渡，铁马秋风大散关。塞上长城空自许，镜中衰鬓已先斑。出师一表真名世，千载谁堪伯仲间！

在这首题为《书愤》的诗里，陆游一面对"世事"——阻碍其实现抱负的政治环境——加以含蓄的掊击，一面为自己恢复中原、建立伟大功业的理想尚未实现即已鬓发斑白而深感悲愤。诗中最为后人称道的一联，是中间的"楼船夜雪瓜洲渡，铁马秋风大散关"之句。这两句表面上记述的是诗人往日曾经游历的两个地方，但因为瓜洲渡和大散关同时又都是绍兴年间宋金交锋的战场，所以诗人的这种回溯性的描写，既真实地记录了个人值得永久怀念的重要历程，同时又唤起了读者对曾经发生过的一个民族不屈抗战场景的鲜活记忆。尤其是这两句一反宋诗常见的散文化句式，完全删除联系性的文字，每句各以三个极富

境界的意象叠加组成，凸现被描绘的自然场景及其背后的历史性寓示，有一种久违了的唐诗风貌。而那以赞叹诸葛亮《出师表》不忘北伐为结尾的两句，虽然多少回避了个人与环境冲突的实质，似乎其早岁的恢复中原的壮志未能实现，仅仅是缺乏诸葛亮那样的贤相，但就诗歌的总体来看，仍有一种神完意足的气势。

同样是七律，与《书愤》写作时间略相先后的下面两首，则又是别一番神韵：

> 市人莫笑雪蒙头，北陌南阡信脚游。风递钟声云外寺，水摇灯影酒家楼。鹤归辽海逾千岁，枫落吴江又一秋。却掩船扉耿无寐，半窗落月照清愁。（《夜步》）
>
> 世味年来薄似纱，谁令骑马客京华。小楼一夜听春雨，深巷明朝卖杏花。矮纸斜行闲作草，晴窗细乳戏分茶。素衣莫起风尘叹，犹及清明可到家。（《临安春雨初霁》）

两诗所写，均是诗人的日常生活以及由这种日常生活生发的个人感慨。诗的结构都相当精致，节奏也颇为舒缓，不再有前一时期诗作的那种强烈的冲击力。但是优美的意境与隐含在意境背后的深切的人生感伤与慨叹，却很容易诱使读者随着诗人手中的那枝生花妙笔，不知不觉地沉浸于其所创造的境象之中。“风递钟声云外寺”的“递”字，与“水摇灯影酒家楼”的“摇”字，两个拟人化而主动性极强的动词，不经意之中即串联起了一个声画结合并具有时间意识与纵深感的美妙场景。面对月夜里如此幽丽动人的场景，回思人世沧桑，谁能不如诗人那般，从内心生出一段清愁，几许惆怅呢？而“小楼一夜听春雨，深巷明朝卖杏花”两句，孤立地看似乎平常无比，但设想一位已经对京城的人间风尘抱有戒惧甚至厌恶之意，而壮志尚未泯灭的老诗人，在孤寂的都市客舍中彻夜未眠，听着那潇潇春雨的滴落声，第二天又听着那从长长的巷子里传来的叫卖杏花声，他又怎能没有淡淡的哀愁袭上心头呢？在这两首诗里，感情的自然流露与诗的形式之美两者，得到了高度的统一；但自我与环境的冲突也已淡化了。

陆游丙戌以后诗歌创作的第四个也是最后一个阶段，是淳熙十六年(1189)后他以家居为主的晚年岁月。这是一个陆氏诗歌出产的数量超越前此任何一个阶段的时期，据统计，除了最初两年及诗人去世的那年诗作稍少外，其余十九年间每年赋诗的数量均超过二百首，并且基本上是年龄越大，写诗越多，像嘉定元年(1208)诗人八十四岁时，一年里作诗竟多达五百九十九首①。

① 参见欧小牧《陆放翁诗系年统计表》，表附载于所著《陆游年谱》第335页，人民文学出版社1981年版。

诗作数量的大幅度增加，一方面说明诗人年寿虽高，而精力依然充沛，诗兴依旧勃发；另一方面也反映了诗人视写诗如家常便饭，有流于形式，率易落笔之病。而后者一定程度上又与当时"诚斋体"流行的时势相合拍。因而这一阶段陆游诗的整体风格趋于平淡，也出现了不少顺口溜式的作品。其间感情激越或沉挚的诗作，往往被淹没在众多平常的日记体文字之中。下面的这首《悲歌行》，作于开禧二年(1206)诗人八十二岁时，笔力尚是不弱：

> 读书不能遂吾志，属文不能尽吾才，远游方乐归太早，大药未就老已催。结庐城南十里近，柴门正对湖山开，有时野行桑下宿，亦或恸哭中途回。檀公画计三十六，不如一篇归去来；紫驼之峰玄熊掌，不如饭豆羹芋魁；腰间累累六相印，不如高卧鼻息轰春雷。安得宝瑟五十弦，为我写尽无穷哀！

此诗风格上与前此诗人在蜀中创作的《长歌行》十分相似，但正如诗题及诗语差异所示，此时老年陆游内心涌动的无穷悲哀，已是由"大药未就老已催"所引起的了；因而如"腰间"等句所表明的，他认为早年对功名的追求其实毫无意义，六国相印还不如一觉好睡。从语言的角度看，虽然此篇与《长歌行》同为七古歌行，但在文句运用的自由度方面走得比《长歌行》更远，而日常口语的大量引入，虽然因为诗的整体气势较强而未露出明显的破坏性，却终究缺乏了一重《长歌行》所有的雄伟壮美的意境。

诞生于同一阶段而创作时间稍前的《沈园》诗，由于显现了诗人晚年对青年时代第一位妻子的深切回忆与怀恋之情，独具异彩。诗共两首，以下是第一首：

> 城上斜阳画角哀，沈园非复旧池台。伤心桥下春波绿，曾是惊鸿照影来。

诗的语言与结构都谈不上精致，也几乎没用什么典故，只有"惊鸿"这一意象借用了曹植《洛神赋》里的那个著名的比喻。全部的感染力都来自诗人本身对那一桩美满婚姻不幸终结的无尽哀感。至于诗中所写是否如后来研究者所说，是陆游追怀离异之后与前妻在沈园的某次重逢，那其实并不重要，因为诗人所要表述的是：尽管岁月流逝，连沈园都将要倾坍，但曾经在沈园出现过的妻子的倩影，将永远铭刻在他的心底。即使已进入暮年，爱是永远不会被忘记的。

从中世文学进入分化期以来的诗歌发展历程看，陆游的诗是对于北宋中叶以来形成的崇道抑情趋向的值得重视的反拨；尽管这种反拨之中，有时不得

不有所回避[①]，有时仍依赖于“道”的支持[②]，但毕竟如《长歌行》那样地将自我写成了与环境相对抗的存在。同时，他的诗也是脱胎于江西诗派的南宋诸家诗中，最注重改变江西派诗歌重艺不重情倾向，而又获得了最广泛的成就的一家。从感情充沛这一点上说，两宋诗家中前此未曾有人达到过他的高度，后来也无人力追其后，并超过他的成就。这使得他作为一位杰出诗人的不羁形象出现在两宋充满了世故式旷达与自抑性矜持的诗坛上时，显得光彩夺目。

除了诗歌，陆游也留给后人一批比较出色的词作。其基本精神与陆氏诗相同，都注重感情的表露。但词中较少激情昂扬之作，而颇多哀婉悲愤之调。最为人熟知与推崇的，是《诉衷情》和《钗头凤》两首。《诉衷情》主要抒写壮志未酬的哀痛：

> 当年万里觅封侯，匹马戍梁州。关河梦断何处，尘暗旧貂裘！　胡未灭，鬓先秋，泪空流。此生谁料，心在天山，身老沧洲！

词中流露的不甘心之态，是陆诗中常见的。但整体上呈现出的那种凝重、深沉而又简练异常的风致，却是陆诗所缺乏的。尤其是下片，分别用三个三字句和四字句，借工整的意象对比，不费冗辞，即概括了词人内心由愤慨、悲哀到无奈的复杂的情绪变化，很见功力。《钗头凤》是一首情词，旧时史料有以为是绍兴二十五年(1155)陆游三十一岁时，在沈园重逢已经离异的前妻，而题于园壁的作品。近时也有学者提出异议[③]。词云：

> 红酥手，黄縢酒，满城春色宫墙柳。东风恶，欢情薄，一怀愁绪，几年离索。错，错，错！　春如旧，人空瘦，泪痕红浥鲛绡透。桃花落，闲池阁，山盟虽在，锦书难托。莫，莫，莫！

此词值得注意的地方，是尽管从题材上说，描绘的是私人艳情，属词体正宗，而其表现艳情的手法，则是继李清照之后，再度回到比较纯粹的抒情路径上。因为某种原因被生生拆散的一对男女，其无法抑制的相思之情，在陆游的笔下被描绘得如此缠绵，又如此凄惨，自然的春日花柳，因此也完全成了感情表露的某种寓示与陪衬，而降于次要的位置。情在其中成为可以穿透任何文字字面意思的奇异之物，陆游根本不打算对之进行任何的抑制，而一任其肆意倾泻。

---

① 例如在《沈园》诗中就没有说明其所怀念的是已离异的前妻。因那是由父母之命而离异的，所以，这种怀念至少在客观上意味着对父母的不满；若公布其怀念对象，也就是把这种不满公开化。

② 如在表现其与环境的冲突的《长歌行》中，作为其楷模的，乃是“手枭逆贼清旧京”的李晟。

③ 参见吴熊和教授《陆游〈钗头凤〉词本事质疑》，文收入所著《唐宋词通论》，浙江古籍出版社1989年第二版。

这其中显现的景象，联系陆游的整个文学创作活动来看，很耐人寻味：陆游既在诗歌方面背离了北宋中叶以来的大势，同时也在词作上与北宋中期以苏轼为代表的词坛新变保持了相当的距离。

第三节 辛 弃 疾

陆游的出现，使宋诗的面貌获得了很大改观，感情在诗里的重要地位得以重新确立。而在词坛上，使词成为富于激情和反抗性的文学样式、在文学创作中走得比陆游更远的重要人物，是比陆游年少十五岁的后起之秀辛弃疾。

辛弃疾的生平与个性

辛弃疾（1140—1207）本字坦夫，改字幼安，号稼轩居士，历城（今山东济南）人。当他出生时，包括历城在内的大片中原土地早已被金人占领，所以在南宋一方看来，他从根子上说是金国的臣民。但济南辛氏本为汉族，弃疾的祖父辛赞虽然不得已而仕于金，内心却是典型的北宋遗民，所以辛弃疾自少所受的家庭教育，是被嘱切记宋金有不共戴天之仇——据辛弃疾自称，祖父生前为此还特地让他“两随计吏抵燕山，谛观形势”①；他对于军事地理的熟悉，当即与此有关。这样到二十二岁左右时，随着中原诸地反金义军的蜂起，他也拉起了两千人的队伍，加入到当时山东以耿京为首、人数多达数十万的起义军中，他本人则在耿京麾下充任掌书记一职。绍兴二十三年（1162），由于他的劝说与策划，耿京同意了他提出的与南宋方面联络抗金的计划，并派他跟另一位首领贾瑞等奉表南归。辛氏等人渡江来到建康（今江苏南京），受到巡幸至此的高宗的召见，弃疾还被授予承务郎的官职。但当他带着南宋朝廷的任命归报耿京时，却意外地听说耿京已被部下叛将张安国杀害了。血气方刚的辛弃疾当下便率领精锐人马夜袭张氏所投奔的金军兵营，活捉叛徒张安国，并连夜驰送建康，将张氏斩首示众。这一壮举，一时间令南宋上下对辛氏刮目相看，也成了辛弃疾一生最为自豪的英雄业绩。

然而，有着这般壮举的辛弃疾在南方定居之后，其特出的才智并未得到有效的发挥。虽然他先后向朝廷呈上过《美芹十论》、《九议》那样仔细对比宋金军事力量，扼要论述恢复大计的建议书，但中央政府对此反应冷淡。而在此期

① 见辛弃疾《进美芹十论劄子》。

间他个人的职位，也不过是从江阴签判，调为通判建康府，又转知滁州。直到淳熙二年(1175)，为了镇压鄂、赣地区的茶商暴动，他才被提升为江西提点刑狱，委以“节制诸军，讨捕茶寇”的重任。之后因为平乱有功，官位也渐有升迁，由差知江陵府兼湖北安抚，擢知隆兴府兼江西安抚，召为大理少卿，又相继出任湖北、湖南转运使等。在湖南转运使任上，他认为实现个人北定中原抱负的机会已经来临，便招兵买马，创办精锐部队“飞虎军”。但随即便遭到以“聚敛”为借口的诬陷，不久就在两浙西路提点刑狱任上被罢了官，时在淳熙八年(1181)，辛弃疾不过四十二岁。

自淳熙八年迄绍熙二年(1191)，激情充沛、才智过人的辛弃疾一直闲居在江西上饶他自筑的带湖别墅里。直到绍熙三年(1192)春天，他才被重新起用，赴任福建提点刑狱，不久迁知福州兼福建安抚使。绍熙五年(1194)七月宁宗即位，他再次受到弹劾，罪名是“残酷贪饕，奸赃狼籍”，结果自然是再度罢官。这回他将家从上饶搬到了铅山，在那里又度过了八年的闲居岁月。

嘉泰三年(1203)，权臣韩侂胄企图以对金用兵为个人捞取政治资本，因再度将辛弃疾这位主战派名臣推上政坛，让他当了知绍兴府兼浙东安抚使。这年辛弃疾已六十四岁，时光的流逝，仕途的坎坷，虽还没有将他的一腔抱负消磨净尽，但他对于宋金交战形势的审度，则显然较早年之见更细密客观；简言之，他并不主张轻举妄动。而韩侂胄则以邀功为目的，在次年贸然发动攻金之役，结果以惨败告终。其间及稍后辛弃疾还做过知镇江府、龙图阁待制、知江陵府等职，也曾尽其所能参与指挥攻金必需的情报工作，但终因现实的原因，只能眼看着他个人热切期盼的恢复中原事业付诸东流。开禧三年(1207)，他以朝议大夫的身份离职回到铅山，不久就病逝了。

在南宋文学史上，辛弃疾是位传奇式的人物。他生长于北方，体态魁伟，天性中带有山东大汉特有的粗豪与果敢，早年身处异族统治区域的特殊经历，又培养了他的强烈的民族自尊心，热切的个人建功立业的志向，以及军人特有的骑射身手和攻战谋略。但他一生中大半辈子都在南方度过，在南宋人眼里，他始终是一个“反正”的异邦叛徒——他第一次被罢官时朝廷颁布的《辛弃疾落职罢新任制》里，便特别提到“尔乘时自奋，慕义来归”一节①；直到南宋末年，刘辰翁在所撰辛氏词集序中，还在为“斯人北来，喑呜鸷悍，欲何为者”而慨叹。这种被视为异类的特殊待遇，必然影响到辛氏南来以后的个性发展，使他的一生在传奇式的开场之后，所延续的生活场景不免带有某种几乎可以说是

① 此制由崔敦诗起草，见《西垣类稿》卷二，转引自邓广铭《辛稼轩年谱》第93页，上海古籍出版社1997年版。

宿命式的悲剧性。他试图以个人的出众才智改变南方官僚对他的歧视态度，结果是他的表现越出色，官僚对他的戒惧与歧视也就越深重。甚至是一心利用他的韩侂胄，私下里也说："侂胄岂能用稼轩以立功名者乎？"①可见内心深处对辛氏仍是不信任的。在这样的境遇下，辛弃疾的粗豪与果敢的个性，逐渐地就被外界与自我双重的抑制力量所倾压、消磨，而外化为一种悲观中带有激愤的不平情绪，并在其文学作品（主要是词）里充分地展示了出来。

稼轩词衍化的几个阶段

辛弃疾以擅长填词著称于世，他的词——即后来以其别号而得名的"稼轩词"——现存六百二十余首，数量在两宋诸家词人传世作品中首屈一指。从创作时间看，这些词都是辛氏南来以后的成果。尽管辛弃疾的切实的词学渊源仍是个值得研究的课题，但由现存的这批数量庞大的稼轩词，我们已经可以比较明晰地勾勒辛氏在南宋时期的创作历程了。

概括地说，"稼轩词"的衍化，大致经历了以下三个阶段。

第一阶段始于词人南来之初，止于淳熙八年第一次罢官时。这一时期的稼轩词，尚有一份对初次见识的南宋文明的新鲜感，而新鲜感之外，也隐约显现了无人理会、壮志难酬的孤独与困惑。可以作为前者代表的，是著名的《青玉案·元夕》：

> 东风夜放花千树。更吹落，星如雨。宝马雕车香满路。凤箫声动，玉壶光转，一夜鱼龙舞。　　蛾儿雪柳黄金缕，笑语盈盈暗香去。众里寻他千百度，蓦然回首，那人却在，灯火阑珊处。

这首词大约是辛弃疾南来后首次在宋都临安做官时写的②。词中描绘的，是元宵灯会的华彩场景和词人与一位不知名的佳人偶然邂逅的难忘情形。词的上片在一幅极为热烈的画面中拉开序幕，元宵之夜悬挂于丛丛树枝上的花灯，在东风的吹拂下摇曳多姿，远远望去，就像是千棵花树上的花朵一齐绽放，而后又飘飘忽忽地似星星雨点般落下。置身于如此激动人心的美景之中，看着周围宝马雕车的来来往往，器乐歌舞的此起彼伏，难得见识南方都会文化的词人不免有些眼花缭乱。但更令人陶醉的情景还在后头。词的下片由写灯景转而写人，循着女性特有的迷人芳香与笑语欢声，词人不期然中瞥见一位令他怦

① 见谢枋得《叠山文集》所收《祭辛稼轩先生墓记》。

② 此说见邓广铭《稼轩词编年笺注》(上海古籍出版社 1993 年版)本词编年条。以下所述辛词系年，均据该书。

然心动的佳丽，只是转眼间“那人”便消逝于元宵夜熙熙攘攘的人海中，即便词人千百遍地寻觅，都无法再见到。近乎绝望之时，词人不经意地偶一回头，竟发现他苦苦寻找的佳人并未远去，而就站在那灯火阑珊的地方。这是一个作者没有告诉读者结局，抑或是根本没有结局的情感故事，它那明丽爽洁的文辞，与这种文辞所营造的朦胧而又有些令人惆怅的美感，是南宋情词中少见的。

这一时期稼轩词中可以作为后一方面代表的作品，是作者淳熙二、三年间(1175—1176)任江西提点刑狱时写的《菩萨蛮》：

郁孤台下清江水，中间多少行人泪。西北望长安，可怜无数山。青山遮不住，毕竟东流去。江晚正愁余，山深闻鹧鸪。

此词词牌下有题云：“书江西造口壁。”造口是南宋初隆祐太后被金兵追迫、终于脱险的地方。在词人看来，这是个象征了太多的民族屈辱的所在，因此他的词虽由赣州郁孤台下的清江之水起笔，上片所写重点，却全在由造口旧事联想到的北方大片国土沦陷于金人之手的令人悲叹的现实。下片的前两句是千古名句，表面上写的是眼见的山水实景，实际却寓示了一种因时势潮流不可逆转而生的人生信念。但最后两句一转而为低调，作者在傍晚山间听到的鹧鸪鸣叫“行不得也哥哥”，仿佛是在提醒他放弃过于理想化的恢复中原志向。稼轩词里表现出的这种行动与抑制行动的矛盾心态，借着对山水叠绕的自然实景的曲折描写而渐次呈现，字里行间显示的，正是随个人处境的变异而变化得更为深沉的文学内质。

稼轩词衍化的第二个阶段，是从辛弃疾淳熙八年第一次罢官，到嘉泰三年他结束两度闲居生活这一段时期。其间有两年多的时间他被短暂起用，但大部分岁月都在上饶与铅山两处乡居度过。离开政治舞台对于这位一心实现个人抱负的才士来说是件相当痛苦的事，然而与自然的接近、跟农人的相邻，确也使他激情澎湃的内心得到某种抚慰。这一时期的稼轩词，就是在这样一种以不甘心与努力寻求解脱两者的矛盾冲突为底色的背景下，显现着其比前一阶段词更为丰富复杂的外观。

个人的功业梦想依然以一种激情与愤懑交织的刚性文辞呈现着，但锋芒毕露之际，也不时流露出一丝年将老去的凄凉。如《贺新郎·同父见和再用韵答之》里虽有“我最怜君中宵舞，道‘男儿到死心如铁’。看试手，补天裂”这样坚毅雄壮的文字，但同样是为友人陈亮(字同甫)所作的《破阵子》，便在豪气冲天地抒写杀敌立功梦想之后，无奈地表露了个人对白发已上华颠的悲哀：

醉里挑灯看剑，梦回吹角连营。八百里分麾下炙，五十弦翻塞外声。

沙场秋点兵。 马作的卢飞快，弓如霹雳弦惊。了却君王天下事，赢得生前身后名。可怜白发生！

此词的标题是“为陈同甫赋壮词以寄之”，所谓“壮词”，联系词中所写看，其实就是全文除最后一句之外的醉梦之辞。那是一个灯下看剑，号角长鸣，大块吃肉，军乐齐奏的令人兴奋无比的军营生活场景，在词人看来，只要他得以放手去做，则国家复兴的大事，跟个人功成名就的业绩，都立马可成。然而梦醒以后，酒过时分，再回味那令人热血沸腾的场面，终究不能不承认眼前的严酷现实：一切都是幻觉，唯有自己白发已生，仍然一无所成，才是真实的。这是一个使人无限伤感，又无法回避的现实。于是，词人只能再一次醉酒，再一次解愁，并在庄子、陶渊明的文辞旧境中寻求解脱。他的词里，因此也就一再出现诸如“酒兵昨夜压愁城”（《江神子》）、“人生行乐耳，身后虚名，何似生前一杯酒”（《洞仙歌》）、“而今老矣，识破关机：算不如闲，不如醉，不如痴”（《行香子》）之类与进取意识截然相反的话语。他的那首流传甚广的以“书博山道中壁”为题的《丑奴儿》，更是自己前后两个不同阶段的心境的出色写照：

少年不识愁滋味，爱上层楼。爱上层楼，为赋新词强说愁。 而今识尽愁滋味，欲说还休。欲说还休，却道“天凉好个秋”！

“愁”这种难以摆脱的人生情绪，在辛弃疾笔下被简洁而又神异地化解为两种颇具沧桑意味，而又有不同等级的境界：其初级阶段，是少年人的“为赋新词强说愁”，其中包含了过多的刻意追求；而其高级阶段，则是识尽愁中滋味，却不再想将它说出来，结果是只能抬头漫望天空，淡淡地道一句：“天凉了，真是个好秋天。”然而又有谁知道，此时由词人口中说出的这个“秋”字底下，又蕴含了怎样多的挥之不去、化解不开的愁绪！这首形制对称、文辞洁净的词，正如一份持续幻化为外在的自由之物的个人心情记录，真切而又曲折地诉说着词人内心的苦闷与不平。

当然，这一时期的稼轩词里也有一些是写得相当平和而富于情趣的，它们大都是闲居生活给词人创作带来的意外收获。如下面这首《清平乐·村居》：

茅檐低小，溪上青青草。醉里吴音相媚好，白发谁家翁媪？ 大儿锄豆溪东，中儿正织鸡笼。最喜小儿无赖，溪头卧剥莲蓬。

全词无一用典——这与不少辛词的基本风格不同；正如我们下面将要讲到的，对典故的出色运用是稼轩词的一个重要特征——而用三个不同的场景，即溪流青草边的茅屋，醉中听到的老人的吴侬软语，以及三个儿子形态不同的做事情形，借此活画出了乡居生活的恬静与愉悦。另外，词的大半部分都是客观的

描写，只是到了最后，才以“最喜”两字引出自家小儿溪头卧剥莲蓬的使人忍俊不禁的情状，以表现自己对眼前生活的无比喜爱。这种化繁就简的笔法，也是前此南宋词人不易达到的境地。

稼轩词衍化的第三阶段，延续时间比前两个阶段都要短，只有嘉泰三年辛氏重新出仕以后的五年岁月。但其间辛弃疾的词，还是有不少新的变化：他一直没有泯灭的建功立业的雄心，此时再度在词中振发，虽然雄心之中不免多了一层因阅历丰富而积淀的沧桑感，整体上的弘廓境界与不凡气度却达到了前所未有的高度。如嘉泰四年（1204）登京口北固亭而作的《南乡子》：

何处望神州？满眼风光北固楼。千古兴亡多少事，悠悠，不尽长江滚滚流。 年少万兜鍪，坐断东南战未休。天下英雄谁敌手？曹刘。生子当如孙仲谋！

这是一首咏赞三国时期吴国皇帝孙权（字仲谋）的作品。因为孙权当时建立的吴都就在京口，所以词人登楼念及的古人中，自然就免不了这位当年三国纷争中的年少英杰。词的上片描写北固楼所见长江滚滚东流的景色，虽语出杜甫《登高》“不尽长江滚滚来”句，但由于词的前后景致特殊，故写在此地毫无挪用成语之感。下片首句中的“兜鍪”，是指战士的头盔，“坐断”即坚守住的意思，因此前半部分描绘的，是孙权这一英武君主率领着千军万马扼守东南的雄壮场面。接下来的一句疑问和一句仅两字的回答，借用曹操之语，绝妙地勾勒出了词人自己对孙权的评价，即当时天下的英雄能相互匹敌的，为曹操、刘备二家（这本是曹操的自述）；而当年曹操看到吴国水军的整齐队列时，也不得不发出了“生子当如孙仲谋”的感喟。这虽是一首怀古词，但从他对英雄业绩的这种热烈颂赞以及本篇的发端——“何处望神州”——所隐含的恢复中原的壮志中，不也可以体味到他胸中是在燃烧着怎样的热情吗？从这一角度说，稼轩词尽管发展衍化的历程不乏曲折之处，但激情昂扬的特征，是始终贯穿于其中的。

稼轩词的艺术成就

辛弃疾的词，在南宋即获得一部分有识之士很高的评价。刘克庄在所撰《辛稼轩集序》里谈到稼轩词，便以热情的笔触写道：“公所作大声鞺鞳，小声铿锵，横绝六合，扫空万古，自有苍生以来所无。其秾纤绵密者，亦不在小晏、秦郎之下。”刘氏的这番话，自是颇为全面地表彰了辛词的各体皆备的大家风范。但是稼轩词之所以为稼轩词，很大程度上还是根源于它艺术品格上与其他词

人之作的诸般不同。这种种不同在我们看来，大致可以归纳为以下三个方面。

首先，稼轩词里洋溢着一种在前此词作中少见的、与陆游诗作相近的激情；而郁结于其中的深沉的悲愤则是陆游诗也没有的。如所周知，词自其诞生时起就与歌楼舞榭相依相伴，描写人的感情本是其常态。但是稼轩词以前的大部分词作，都注重描绘那种或缠绵或悲戚的个人情感（尤其是男女相思相恋之情）；苏轼的词尽管因题材的开拓而风格转为旷放，但感情的表露强度则反比"正宗"的词有所减退；南宋前期如张元幹、张孝祥的某些词，虽然也表现出了因国势不振而起的激愤之绪，但那种激愤都是因具体的事件而起的，各人词从总体上看并未呈现激情充轫的鲜明特征。只有到了稼轩词，浸透着悲愤的激情才像是词人与生俱来的一种本能，成为词的内在本质的重要组成部分。甚至是一些跟传统的"正宗"词作所写不乏相似处的题材，到辛弃疾笔下也会变得情绪激越。如下面这首《水龙吟·登建康赏心亭》：

楚天千里清秋，水随天去秋无际。遥岑远目，献愁供恨，玉簪螺髻。落日楼头，断鸿声里，江南游子。把吴钩看了，栏干拍遍，无人会，登临意。

休说鲈鱼堪脍，尽西风、季鹰归未？求田问舍，怕应羞见，刘郎才气。可惜流年，忧愁风雨，树犹如此！倩何人唤取，红巾翠袖，揾英雄泪？

此词上片前八句（自发端至"江南游子"止）所写游子面对水天迷离之景而起的悲感，通常都是怀乡伤逝之情。而辛弃疾在本篇中所接着展开的，却是故乡——被金所占领的中原——不能收复的愁恨，以及他自己的相关抱负不能实现的悲愤，由此形成的他与环境的对立，他的寂寞、孤独，他那鄙视凡庸（包括张翰式的洒脱与求田问舍的鄙俗）的高傲，生命流逝的痛苦，连红颜知己也不可得的绝望；并一一成为充盈着愤激悲慨情绪的艺术境象，以一种峻急的节奏、掷地有声的文辞展示了出来。词中所包含的情感，即使是在写到"倩何人唤取，红巾翠袖，揾英雄泪"那样的场面时，也完全不是柔弱靡曼的，而具有强大的冲击力。辛词之在后世被奉为"豪放"派的重要代表，这种在在都激情涌动的文学特征，自是其主要的缘由。

其次，因为时时为个人内心的激情所驱使，所以辛弃疾往往不太顾及词体固有形态的限制，而使稼轩词在突破陈规方面显现了相当大的自由度。这可以分两个方面来看。一是稼轩词有时会出现不顾上下片的形式区别所包含的分述词义的要求，将二者融合起来。如《鹊桥仙·赠鹭鹚》以"溪边白鹭，来吾告汝"起首，之后上片的后半部与下片的全部，都是告诉白鹭的话，文本中间虽有过片的形式阻断，但上下文的意义则是完全连贯的，并且一贯到底。二是稼轩词里有不少作品完全随情感的需要转换句中或句间的结构，选择合适的文

辞，似乎不照应文义的联系，但随着词境的展开，其词义的逻辑关系就充分显现出来，从而使读者对作品的义蕴获得更深刻的理解。如《摸鱼儿·淳熙己亥自湖北漕移湖南，同官王正之置酒小山亭，为赋》：

> 更能消几番风雨，匆匆春又归去。惜春长怕花开早，何况落红无数。春且住。见说道、天涯芳草无归路。怨春不语。算只有殷勤，画檐蛛网，尽日惹飞絮。　　长门事，准拟佳期又误。蛾眉曾有人妒。千金纵买相如赋，脉脉此情谁诉？君莫舞，君不见、玉环飞燕皆尘土！闲愁最苦。休去倚危栏，斜阳正在、烟柳断肠处。

从表面看来，此词的上片纯是为春日的逝去而悲伤；因而下片的开头部分突然写被所爱者弃绝的哀痛，似与上片在意义上全无联系。接着对破坏爱情者加以愤怒的斥责，似与上片更无关涉。但在将近结束处，以"闲愁最苦"一句兜转，复以"休去"、"斜阳"二句收拾全篇，始知此词所写，乃是为"闲愁"——通常指由爱情不能满足而引发的哀愁——所折磨者在春晚日暮时的极度痛苦。上片写其所处的节令，下片开头部分交代其"闲愁"的成因、叙写其对导致"闲愁"者的悲愤，正是在逻辑上紧密联系、不可或缺的组成部分。同时，其下片的开首数句，又显然是用传统的比兴手法，以爱情经历隐喻其在政治生活中的遭遇，"蛾眉曾有人妒"更显然是从《离骚》"众女嫉余之蛾眉兮"变化而来；因此，有了下片这几句，我们也才能懂得上片所写的暮春景色及词人的悲慨也都有象征的意味，暗示着南宋王朝可以有为的时间已经不多了；而结末的"闲愁"几句，则正倾诉了作者的无穷愤怨和痛苦：他在政治上已饱受打击和失望[①]，如今只能眼睁睁地看着没落的到来，这是怎样的痛苦！于是他只有逃避，所谓"休去倚危栏"。但逃避真能减轻痛苦吗？这原是不言而喻的事，词也就到此戛然而止。由此看来，此词之能深入表现词人的悲慨及其具体内容，其上述结构是起了重大作用的，而下片开头的似与上片不相衔接的几句，又正是其关键所在。这种超越了一般词家斤斤计较词体格式的写作程式，而将词作为个人自由地表现诸多情怀的艺术方式的创作手段，极大地推动了作为文学性文本的词的发展。遗憾的是，辛氏以后的大多数才智出众的词家，未能将词的这一方面进一步开拓，反而回到追求程式精致的逼仄的老路上去了。

再次，稼轩词由于作者个人才学的广博，而多用典故，但大多数作品的用典，均能与词人所表现的当下景致或感受相契合，因此词在整体上往往带有一重比字面意义更深切的意蕴。例如前面引到的《南乡子》，最后那句"生子当如

---

① "准拟佳期又误"的"又"字，意味着他这样的遭遇已不止一次了。

孙仲谋”，就字面意义看已经气度不凡，但如果读者明了它其实还运用了一个典故，即《三国志》里曹操看到孙权军队时说了一句同样的话，则词人此时的取用，除了其个人意愿的真切表达外，背后还蕴含了一重他本人也跟武帝一样具有睥睨天下英才的豪放气概，这样这首词也就具有了更深一层的内涵。又如与《南乡子》写于同时的《永遇乐·京口北固亭怀古》：

千古江山，英雄无觅，孙仲谋处。舞榭歌台，风流总被、雨打风吹去。斜阳草树，寻常巷陌，人道寄奴曾住。想当年、金戈铁马，气吞万里如虎。

元嘉草草，封狼居胥，赢得仓皇北顾。四十三年，望中犹记、烽火扬州路。可堪回首，佛狸祠下，一片神鸦社鼓！凭谁问：廉颇老矣，尚能饭否？

在这首被后人评为辛词“第一”①的名作中，前后出现了孙权、刘裕（小字寄奴，即南朝宋武帝）、北魏太武帝（佛狸）、廉颇四位古人的名字——这还不包括“元嘉草草”诸语里隐藏着的那位刘裕之子、宋文帝刘义隆。与上述诸位古人相联系的典故，是三国时的孙权曾以京口为根据地；刘裕从京口起家，曾率兵经略中原，一度取得重大胜利；北魏太武帝曾率兵南侵，在瓜步山上建有行宫，后来成为神祠，即“佛狸祠”；刘义隆没能承继乃父的宏业，而好大喜功，贸然北伐，结果以惨败告终；以及廉颇至老仍一饭斗米，能披甲上马。这些典故之间本无什么密切的联系，但被组织到这首词里后，却将辛弃疾着意要表现的对现实的悲慨——今日真正能够恢复中原的英雄已不可得；宋孝宗北伐失败后，当政者即安于现状，再也不图恢复，举国上下早忘了少数民族政权南侵之恨（这就是“佛狸祠下”两句的含意所在）；自己年岁已老、英雄不减当年但却无用武之地——既醒豁、又传神地表露了出来。历史人物与相关场景，在辛氏笔下不仅是一个个片断的回闪，而且是可以围绕着一个特定的境地——京口北固亭，而连缀成一幅具有历史纵深感的令人百感啁集的长卷。在这样的长卷里，古人和今人，在情感上已经完全沟通，他们互相交换着各自的位置，向读者共同讲述那些已经逝去、正在展现和将要上演的历史悲喜剧。词这一原本体态轻盈的文学体裁，因此也具有了它前此从未获得过的沉郁厚重的质感。

在南宋文学的发展历程中，稼轩词是个独特的存在。宋词领域里在此之前未曾出现过作品如此富于激情的大家，在此之后也成绝响。而更其重要的是，从陆游、辛弃疾的晚年起整个词坛风气产生了消极性变化。由于词从北宋以来的成就，南宋词的地位提高了很多，这从北宋时词不被收入个人文集而南

---

① 见明人杨慎《词品》。

宋时却被收入这一点就可知道。如陆游的《渭南文集》中即收入了他的词，而他之这样做则是“用庐陵所刊欧阳公集例”（见《渭南文集》卷首陆遹序）。庐陵刊欧阳修集为南宋时所刻，则词收入个人文集当即始于南宋。而词的地位的提高也就导致了社会对词的思想内容要求的严格；词受到了接近于诗的束缚。以致陆游晚年对晚唐五代的词提出了批评，也对自己的词作了自我检讨：“千余年后，乃有倚声制辞，起于唐之季世，则其变愈薄，可胜叹哉！予少时汩于世俗，颇有所为，晚而悔之。然渔歌菱唱，犹不能止。今绝笔已数年，念旧作终不可掩。因书其首，以识吾过。”（《渭南文集》卷十四《长短句序》）这样的检讨是北宋词人从来没有作过的，而陆游词之“薄”绝不超过北宋；他又不是一个迂腐的人。所以，这种检讨其实是社会舆论对词已予注意、个人也不得不加强自律的反映。其结果是：第一，词中的门面话增多，谈忠孝，讲恢复，但却全无真情实感，连秦桧“十客”之一的曹冠，也在其《浪淘沙·述怀》中自称“清介百无求，民瘼怀忧，席珍藏器效前修。自负平戎经国略，壮气横秋”。第二，有些词人虽仍能写真情实感，但已不能如北宋词人之率性，显得“嗫嚅”（借用鲁迅《摩罗诗力说》评中国古代诗歌语）；虽然由此又形成了某种特殊风格。下述的姜夔、吴文英等都不脱此范畴。第三，由于词已可登大雅之堂，应酬之作就大量增加。贺寿之词尤多。这就使南宋词虽然出现了辛弃疾这样的大家，但其总体成就不如北宋。

第四节　永嘉四灵诗和白石道人词

在陆游、辛弃疾晚年就开始文学创作的后一辈作家中，在诗歌方面较著名的有永嘉四灵等，词则以姜夔最为突出。他们本无陆、辛的豪情，在他们生活的时代，思想文化活动又多受南宋政府的禁制，故其作品虽意境清丽，技艺专精，而感情收敛，取材不广，表现了南宋文学从高潮的回落。

永嘉四灵

“四灵”的称号，最早见于同为永嘉（今浙江温州）人的南宋著名哲学家叶适文中。《水心文集》卷二十九《题刘潜夫南岳诗稿》云：“往岁徐道晖（徐照字道晖）诸人摆落近世诗律，敛情约性，因狭出奇，合于唐人，夸所未有，皆自号‘四灵’云。”叶适又选编有《四灵诗选》，南宋末即已刊行。据此，“四灵”的名号本是徐照等人自封，而以叶适的介绍鼓吹为世人所知。

“四灵”中的徐照(? —1211)字道晖,一字灵晖,号山民,喜饮茶,工绘画,一生未仕,而穷困潦倒,是四家中辞世最早的一位,有《芳兰轩诗集》。徐玑(1162—1214)字子渊,又字致中,号灵渊,曾官建安主簿、武当令等职,善书法,喜服药,而最后之死,似乎也因误服药而致,有《二薇亭诗集》。翁卷字续古,一字灵舒,生卒年岁皆不详,所知者只有曾膺淳熙十年(1183)乡荐,又曾入某越帅之幕,著作有《苇碧轩诗集》传世。赵师秀(1170—1219)字紫芝,号灵秀,是宋太祖的八世孙,举绍熙元年(1190)进士,历任上元主簿、高安推官等职,四家中数他交游最广,有《清苑斋诗集》。二徐与翁、赵四人的字或号里都有个“灵”字,故一般认为“四灵”的名称即源于此。

与“诚斋体”的率易晓畅有所区别,永嘉四灵的诗虽然没有回复到江西诗派的艰涩与用典,却也远离了过于直白、毫无诗意的南宋四大家的后期诗风。他们崇尚唐诗(其实主要是以贾岛、姚合为主的晚唐诗),视写诗为一种艰苦的劳作,讲究“苦吟”与朋辈间的切磋,从而一定程度上使南宋诗再度回到注重形式之美的路径上,客观上有效地阻隔了道学思想对诗的进一步侵蚀。“四灵”的诗,在着意表现清幽古寂的景致与心如止水的心境方面有十分相似的共同面貌,而其共同喜爱而最常用的诗歌形式,则是姚、贾当年亦擅长的五律。他们常做同题同韵的五律,如徐照、徐玑和翁卷,就都写过以《宿寺》为题的诗:

> 古殿清灯冷,虚堂叶扫风。掩关人迹外,得句佛香中。鹤睡应无梦,僧谈必悟空。坐惊窗欲晓,片月在林东。(徐照)
>
> 古木山边寺,深松径底风。独吟侵夜半,清坐杂禅中。殿静灯光小,经残磬韵空。不知清梦远,啼鸟在林东。(徐玑)
>
> 一宿此禅宫,身同落发翁。深窗难得月,老屋易生风。灯冷纱光淡,香残印篆空。独怜吟思苦,妨却梦西东。(翁卷)

这三首诗孤立起来看,都还算比较有意境。像徐照诗末的“坐惊窗欲晓,片月在林东”两句,写诗人在幽寂的古殿中久坐不觉,忽然看见窗间的明月之光,误以为天已放晓,定睛看时,原来只是树林东边的一片月光,照进了殿内。句子本极平淡,而着一“惊”字,便颇显几分禅机。徐玑诗里“殿静”“经残”一联,前句简单而有对比,后句曲折而富意态,整体上也不乏象外之旨。但三诗并置在一起时,各家的特点则实在看不出什么,所有的,只有几无差异的共性。如果我们再读一下下面这首赵师秀所写的《冷泉夜坐》,则共性之说更可了然:

> 众境碧沉沉,前峰月正临。楼钟晴听响,池水夜观深。清净非人世,虚空是佛心。却寻来处宿,风起古松林。

把此诗与前引三诗加以对照,可以很明显地感到,“四灵”的诗,从风格到意境

均有类型化的倾向，而缺乏鲜明的个性。虽说题材的相同或近似容易使诗的创作出现近似的风致，但像四灵这样所取境象不出“风”、“林”、“灯”、“月”，所用词汇难免“禅”、“佛”、“清”、“空”，如此步调一致，则除了各人诗才的窘窄，只能说是他们头脑里深层的赋诗思路实出一辙了。

但“四灵”的炼句工夫仍值得称赏。四家现存诗作中，虽通篇上佳的很少，写得出色的联语仍是不少。如徐照《登祝融峰》有“老僧冬离寺，群狖夜归坟”一联，孤寂荒凉之中略带几分嘲谑；徐玑《时鱼》第三联作“月斜寒动影，水碧静传香”，境界清雅而有动感；翁卷《石门庵》里“岚蒸空寺坏，雪压小庵清”两句，想像奇特而不乏意趣；还有赵师秀《薛氏瓜庐》的“野水多于地，春山半是云”，虽脱化于姚合诗，而以简语状异事，屡受后人称道。诸如此类，尽管所在原诗全首并不出色，却仍能以十字两句之妙，形容情事毕肖，而显现出“四灵”对于南宋诗的贡献。由此也可以看到，“四灵”跟他们的上辈诗人如尤、杨、范、陆四大家相比，尽管才力、气度均有不如，其个人对于诗艺的钻研与探索，均不比前者逊色。

永嘉四灵虽写作了许多类型同一、风格相近的诗作，但各人也偶尔写一点风致稍显独特的作品。相比之下，赵师秀在四家中最有个人面貌。其诗炼句工夫似不如其余三家，而叙事状物，时见情趣。如《赠约老》：

> 一径入深竹，数楹临古沟。更无人共住，极喜客来游。白发长垂领，新茶绿满瓯。自言门外寺，皆是老僧修。

用简洁愉快的文字，描绘一位身处枯寂萧疏人迹罕至的寺庙里的老僧，不甘寂寞又自得其乐的神态，便颇传神。翁卷的《中秋步月》，不仅基调跟其他三人的大部分诗相异，也和他本人的大部分诗不同，有一份“四灵”诗难得的情致涌动其中：

> 幽兴苦相引，水边行复行。不知今夜月，曾动几人情？光逼流萤断，寒侵宿鸟惊。欲归犹未忍，清露滴三更。

当中秋的一轮圆月高挂天边时，诗人乘兴来到水边，徘徊许久，不忍离去。月色引动了他内心莫名的情感，思绪所及，形诸诗语的，是“不知今夜月，曾动几人情”的慨叹，这很容易使人回想起唐人张若虚《春江花月夜》的意境，但翁诗追求的境界却非张诗的晶莹透彻与弘旷壮美，而是幽寒清丽；月光在他的笔下也不是那么柔美，而带有一重锐利的锋芒与逼人的寒意。诗最后归结到三更的清露这样一个纤小的景象，这景象就仿佛是永嘉四灵诗风的某种精神性的象征，清丽、脆弱而境界逼仄。就这点而言，翁卷此诗，最终仍没有跳出“四灵”诗类型的框框，只是从整体的情景构造来看，它在四灵诗中已经堪称独具特色

之作了。

姜　夔

永嘉四灵把南宋诗引到了重新注重形制与美的境象的路途，姜夔则使南宋词转入了更为曲折精致地状写物态意绪的幽境。和诗坛上流行的趋向一样，文辞与结构的效用在姜词中受到了甚至超过感情宣泄的关注；当然，他并非不重感情。南宋词就此跨入了一个与辛弃疾词有明显差异的新境界。

姜夔（约1155—约1209①），字尧章，号白石道人，饶州鄱阳（今江西波阳）人。其父姜噩曾任知汉阳县，姜夔自幼即随父宦，早年因在湖北一带度过。淳熙年间，始浪迹于江淮间，在合肥有过一次刻骨铭心的情遇，后来词中多有咏及；后见知于当时诗坛名流萧德藻，颇受推誉，且应萧氏之约往居湖州。光宗、宁宗时期，以清客的身份往来于皖、浙、苏诸地，与杨万里、范成大、尤袤等前辈作家交游，并于庆元三年向朝廷进《大乐议》等，惜未见用。晚年隐居杭州，以诗词书法自娱。一生未仕，而精通音乐，尤擅制词。著有《白石道人歌曲》、《白石道人诗集》、《白石道人诗说》等。

姜夔一生漂泊，在生活与感情两方面始终都没有找到真正的归宿。他最初因为诗作出色而受文坛前辈的知赏，继而凭借了个人突出的文学与音乐才能，周旋于江南上流社会中间，靠那些富有者的善意接济，而闲度其充满虚荣的生活。词对于他来说，既是生活的慰藉，也是生活的来源。因此他的作品既不可能像比他年长十六岁的辛弃疾的词那样豪气迸发，一泻心中的积郁（这中间自也有两人个性差异的原因）；也无法如北宋周邦彦作品那样用温缓的笔触细细描摹内心沉郁的情感——尽管从重视词的音乐形式与效果看，两者有明显的承续关系。他所能做的，只有尽可能地使自己的词作过滤掉过分强烈直观的个人情感，而给其外加一个风雅清丽的玻璃护罩。只是个性毕竟是无法彻底销毁的东西，对于一位具有相当才情与天分的作家来说更是如此。所以“白石词”里虽常呈现种种清雅深窅之美，细细品味，则总也抹不去一重由生活漂泊而铸就的幽冷劲峭的格调。

“白石词”现存八十余首，依照词体特征分，包括小令、慢词和自度曲三大类，其中自度曲的大部分也是长调慢词。小令中写得最出色的，是下面这首

① 姜夔卒年，据陈尚君氏《姜夔卒年考》（载《复旦学报》1983年第2期），“当在嘉定二年（1209）夏至后到嘉定三年（1210）间”，“嘉定二年的可能大些”，其说较通行的卒年在嘉定十四年（1221）左右论据更充分，今采其说。

《点绛唇》：

> 燕雁无心，太湖西畔随云去。数峰清苦，商略黄昏雨。　　第四桥边，拟共天随住。今何许？凭栏怀古，残柳参差舞。

此词有小序云："丁未冬过吴松作。"丁未当淳熙十四年(1187)，时姜夔三十三岁。据考此年春由于大诗人杨万里的介绍，姜氏由湖州前往苏州，谒见另一位诗坛前辈范成大，词或即该年冬再往苏州、道经吴松时所作①。词表面上描绘的大都是眼前之景，实际却是在曲折地渲染个人迭经飘零的孤苦情绪。上片在水天云山的背景下展开画卷，燕雁才入词境，即已随云飘然飞去；而那仅存的数丛山峰，在词人眼里正满溢"清苦"，酝酿着一场黄昏细雨。这是一幅令人惆怅失落又深感压抑的画卷。在这般沉郁底色的映衬下，词人本身开始成为词中一景。下片先有词人在吴江第四桥边打算做当地前贤、唐代隐逸诗人陆龟蒙(号天随子)后继的表白，继由今及古，怀思无尽，而最终在"残柳参差舞"的衰败冷落景象里结束，其中体现的，是个人怀古伤今却又一无可依的惆怅。此词从内容上说尚属为己之作，但其基调已经显现出白石词不直接抒情的特征。

"白石词"中的长调慢词，以结构与遣辞的精工著称。兹选其前期与后期作品各一首，略加解说：

> 芳莲坠粉，疏桐吹绿，庭院暗雨乍歇。无端抱影销魂处，还见篠墙萤暗，藓阶蛩切。送客重寻西去路，问水面、琵琶谁拨？最可惜、一片江山，总付与啼鴂。　　长恨相从未款，而今何事，又对西风离别？渚寒烟淡，棹移人远，缥缈行舟如叶。想文君望久，倚竹愁生步罗袜。归来后、翠尊双饮，下了珠帘，玲珑闲看月。(《八归》)
>
> 庾郎先自吟愁赋，凄凄更闻私语。露湿铜铺，苔侵石井，都是曾听伊处。哀音似诉，正思妇无眠，起寻机杼。曲曲屏山，夜凉独自甚情绪？
> 西窗又吹暗雨，为谁频断续，相和砧杵？候馆迎秋，离宫吊月，别有伤心无数。豳诗漫与，笑篱落呼灯，世间儿女。写入琴丝，一声声更苦。(《齐天乐》)

两词中的前一首是送别友人之作，写于淳熙十三年(1186)，时姜夔三十二岁；后一首乃作者庆元二年(1196)在杭州应张镃之邀而填的游戏之词，所赋为蟋蟀，时词人已过不惑之年。两首作品在后来的词评家那里都获得了不低的评价：《八归》被陈廷焯誉为"声情激越，笔力精健，而意味仍是和婉，哀而不伤，

① 参见夏承焘先生《姜白石词编年笺校》本词笺，上海古籍出版社 1981 年版。

真词圣也”(《白雨斋词话》);《齐天乐》则在许昂霄看来,“将蟋蟀与听蟋蟀者层层夹写,如环无端,真化工之笔也”(《词综偶评》)。然而平心而论,两词最出色的地方,也就是善于融会、化用前人写离别、状秋愁时常用的意象与文辞,并将它们组织得色彩淡雅而富于层次感,而若要抉发其中能真切打动读者之处,则颇为困难。像《八归》中虽有“惜”、“恨”、“愁”之类的形容情感的词汇,《齐天乐》里更见“凄凄”的“哀音”与“一声声更苦”的悲鸣,但整体上都未能抒发个人的激情,或将感情推进到一个足以形成高潮的程度。

从宋代词史的角度看,“白石词”中相对而言写得最成功的,是一些著名的自度曲。所谓自度曲,也称“自制曲”,就是不依照已有的词调填写,而先撰文辞,再为该特定文辞另谱新曲的词作。《白石道人歌曲》中现存姜夔所撰自度曲共十二首。其中撰写年代最早的,是淳熙三年(1176)词人年方二十二时作的《扬州慢》:

> 淮左名都,竹西佳处,解鞍少驻初程。过春风十里,尽荠麦青青。自胡马窥江去后,废池乔木,犹厌言兵。渐黄昏,清角吹寒,都在空城。
> 杜郎俊赏,算而今、重到须惊。纵豆蔻词工,青楼梦好,难赋深情。二十四桥仍在,波心荡、冷月无声。念桥边红药,年年知为谁生?

本词有小序云:“淳熙丙申至日,予过维扬。夜雪初霁,荠麦弥望。入其城则四顾萧条,寒水自碧,暮色渐起,戍角悲吟。予怀怆然,感慨今昔,因自度此曲。千岩老人以为有《黍离》之悲也。”序末所称的“千岩老人”,即最早赏识姜夔才华的著名诗人萧德藻。而被萧德藻叹为“有《黍离》之悲”的这首《扬州慢》,也的确呈现了一种“白石词”中少见的悲痛。词从初见扬州夜景落笔,上片在对已久别战事而仍见萧索的城池的低调描绘中收场;接续其后的下片,则引入了历史上与扬州有颇多关联的唐代诗人杜牧,感慨于即便是这位多情才子故地重游,也不再可能赋写轻婉俊丽的情词,从侧面凸现了由于金人的一度南侵而给扬州乃至整个南宋的人民所造成的酷烈的心理创伤。词的上下两片结构上有一种递进关系,即上片所状主要为扬州所受到的物质性的损害,下片所写,则是比物质性损害更为严重的人心的创伤。与此相应,两片情绪也有一个渐次加强的过程:上片多用陈述的语气述说实景,且是由扬州昔日的春风之景过渡到使人压抑的废池乔木之象;下片则多用转折性甚强的复合句与带有绝望色彩的疑问句,唯一例外的是“二十四桥仍在,波心荡、冷月无声”,虽所绘为清丽景色,但“冷月无声”四字所造就的凄戚意象,所寓示的仍是那因战争而造成的死一般的寂静底下的惊恐心态。

白石自度曲中另一首十分著名的作品,是绍熙二年(1191)词人三十七岁

时，应范成大之邀创作的咏梅之词《暗香》：

旧时月色，算几番照我，梅边吹笛？唤起玉人，不管清寒与攀摘。何逊而今渐老，都忘却春风词笔。但怪得竹外疏花，香冷入瑶席。　江国，正寂寂，叹寄与路遥，夜雪初积。翠尊易泣，红萼无言耿相忆。长记曾携手处，千树压、西湖寒碧。又片片、吹尽也，几时见得？

“暗香”的词牌，显然源自北宋诗人林逋的咏梅诗。但姜夔在这首咏梅词里创造的意境，既与林逋诗的境界有很大的区别，也和他自己的不少游戏性的咏梅之作颇为不同——尽管根据本词的小序，它也是应景之作①——它以一种不断展开今昔对比回复往还的结构，低回曲折地表现了词人因眼前梅雪之景而引发的怀人情思。所怀之人，也许是身处别地的旧日情人；也许并无具体目标，只是一位想像中的“玉人”。梅花这一物象，此时不过是词人笔下引动思绪的象征性的东西，因此在空间和时间两个方面，它都很容易被驱遣，结果却造就了一重扑朔迷离、虚实相济而又具有朦胧之美的奇异效果。但从感情流露的角度看，则《暗香》也显然不如《扬州慢》抒情充分，这是其艺术上的不足。

值得指出的是，《扬州慢》与《暗香》二词在用字方面的特色，颇能代表白石词的综合特质。其中出现的“清”、“寒”、“空”、“冷”等可以组成幽寂清丽意象的字，在姜氏其他词作里也经常被取用。不仅如此，“白石词”中还颇多“冷红”、“寒碧”一类冷艳异常的色彩词汇，“清愁”、“清苦”等等孤戚的情绪词语，以及各种各样以“香”为中心的语句，这一定程度上体现了“白石词”的特殊的审美情趣，成为其与前此两宋大部分柔美词作相区别的一个重要特征。

姜夔词的另一个重要特征是其词序文辞优美，具有独立的文学价值。如《念奴娇》一词之序云：

予客武陵，湖北宪治在焉。古城野水，乔木参天。予与二三友，日荡舟其间，薄荷花而饮，意象幽闲，不类人境。秋水且涸，荷叶出地寻丈，因列坐其下，上不见日，清风徐来，绿云自动；间于疏处，窥见游人画船，亦一乐也。揭来吴兴，数得相羊荷花中，又夜泛西湖，光景奇绝，故以此句写之。

用散文的结构，骈体的句法，简练生动地描绘与友人在吴兴古城风荷间欣赏风物的动人景象，是南宋文章中罕见的文字佳构。在当时虽未引导出如魏晋间诗序那般重大的文体进步，却在一定程度上成为后来蓬勃兴起的明代小品文

① 姜夔《暗香》、《疏影》两词合有一篇小序，云：“辛亥之冬，予载雪诣石湖。止既月，授简索句，且征新声，作此两曲。石湖把玩不已，使工妓隶习之，音节谐婉，乃名之曰‘暗香’、‘疏影’。”

的先声。

姜夔的诗在文学史上不如他的词那样有突出的地位，但在其生前，则颇受同时名家称誉。杨万里所谓“尤萧范陆四诗翁，此后谁当第一功？新拜南湖为上将，更推白石作先锋”（《进退格寄张功甫姜尧章》），虽然字面上以张镃居于姜夔之上，而由其平生极喜诵姜氏《姑苏怀古》等诗诸事①，以及“更推”句里所显现的期许看，杨氏真正所赏的恐怕是姜夔。姜夔的《姑苏怀古》云：

夜暗归云绕柁牙，江涵星影鹭眠沙。行人怅望苏台柳，曾与吴王扫落花。

前两句景致深幽而沉寂，后两句一转为轻盈而奇巧，但此轻盈与奇巧之下，犹有因历史沧桑巨变而生发的感慨，故轻巧之中，非无着落，转折之际，乃见融贯。杨氏之喜诵，看来确有道理。又如下面的两首：

灯已阑珊月气寒，舞儿往往夜深还。只因不尽婆娑意，更向阶心弄影看。（《灯词》）

细草穿沙雪半销，吴宫烟冷水迢迢。梅花竹里无人见，一夜吹香过石桥。（《除夜自石湖归苕溪》）

诗境与姜氏本人的词境颇为相近，虽然总体风格接近于同时的永嘉四灵的诗风，也有学晚唐诗的一面，但其中所蕴含的恬淡情趣与出奇制胜的构思，却是永嘉四灵所未曾达到的。其中可见姜夔早年得力于江西派的诗学功底，又充分展现了其后来广采博取而形成的“不求与古人合而不能不合，不求与古人异而不能不异”（《白石道人诗集自叙二》）的独立姿态的实际成效。

因为说到了姜夔的诗，这里顺便也介绍一下他所撰的诗学论著《诗说》。这部托名南岳异人若士所传，篇幅甚小而文辞扼要的诗话，以片断性的思语，精切地讨论了作诗法则，形象地状摹了佳诗境界，成为后人理解包括姜夔本人诗词在内的南宋文人文学趣味的一把钥匙。像如下的数则：

难说处一语而尽，易说处莫便放过；僻事实用，熟事虚用，说理要简切，说事要圆活，说景要微妙。

意格欲高，句法欲响。只求工于句字，亦末矣。故始于意格，成于句字。句意欲深、欲远，句调欲清、欲古、欲和，是为作者。

诗有四种高妙：一曰理高妙，二曰意高妙，三曰想高妙，四曰自然高妙。碍而实通，曰理高妙；出事意外，曰意高妙；写出幽微，如清潭见底，曰

---

① 杨万里喜诵《姑苏怀古》等诗事，见罗大经《鹤林玉露》。

想高妙；非奇非怪，剥落文采，知其妙而不知其所以妙，曰自然高妙。

结合白石道人自己的诗词创作来看，这些正是其毕生致力的方向和追寻的境界。如其诗中时时显现的奇妙构思，可说是“意高妙”的具体成果；而大部分白石词中对字句的讲究，以及同时又超越了字句表面效果而呈现的清雅格调，其理论背景，一定程度上又可以说是源自姜氏的诗论，是诗论在词创作领域里发挥了其借鉴之功。

姜夔的出现，预示了南宋诗词已开始进入一个从风格到意境均发生明显变化的阶段。曾经在陆游诗和辛弃疾词里出现过的那种由家国之慨、个人抱负而起的奋发慷慨的激情，至此已经消退，个人深切情感的直观表达，在文学中被一种新起的更为曲折婉转的形式所取代；诗词中间旷大弘放与明朗的意境，一转而变成狭小细腻而幽丽的境界；一度不甚受重视的诗词文句的锻炼，开始成为作家们普遍认可的创作法则，粗糙率意的作品，逐渐被驱逐出文坛。诗词再度成为个人化倾向凸显的艺术样式，这既阻隔了道学对文学的侵蚀，同时也妨碍了作家们眼界的开拓。姜白石这一名字，从此在相当长的一个历史时期内，一方面领受着许多评论者出乎寻常的高规格的褒扬，同时又经常受到不应有的轻视，由此形成了中国文学批评史上的一大奇观。

第五节 江湖诗派、《沧浪诗话》及其他

自嘉定后期开始，直到南宋末叶的德祐年间，诗坛上最为流行的，是与前此永嘉四灵诗既有联系、又有区别的江湖派诗。这一派诗并无统一的风格，但因大都为浪迹江湖的社会地位不高的文士的作品，又在其发展的前期遭遇了一次不期然而至的诗祸，而诗祸的起因即一部专收此类诗人之作的总集《江湖集》，故有江湖诗派之称。后世被划归该诗派的南宋后期诗人为数不少，但作品真正值得介绍的，不过戴复古、刘克庄等仅有的几家。至德祐以后，因为时局的动荡，诗坛面貌变得纷纭繁复，一些非江湖派作家取得了引人注目的成就。

与江湖派的盛行大约同时，南宋诗歌批评领域里出现的一部系统性颇强的论著——《沧浪诗话》，为南宋后期的文学史增添了亮点；其作者严羽，与江湖派诗人有较多交往，《沧浪诗话》对唐诗的大力推崇，也与刘克庄的诗论相合。

江湖诗派

江湖诗派由《江湖集》而得名。该书是由临安书商陈起(? —约 1257)刊刻的一部主要收录浪迹江湖的文人诗作的总集，其问世的时间不会晚于宋理宗宝庆元年(1225)。而就在宝庆元年的前一年，南宋朝廷发生了由宰相史弥远一手操纵的宫廷政变：趁宁宗驾崩之际，废太子沂王赵竑，另立皇侄赵贵诚为太子以继帝位。由此在已被贬为济王的赵竑所居的湖州引发了以潘氏兄弟为首领的暴动。暴动不久即被平息，但史弥远对朝廷各方的政治思想控制却因此变本加厉，《江湖集》这部新出的诗总集，便在这样的背景下，被诬陷为某些作品语含讥刺而遭到禁毁；连带而来的，还有在整个文坛实行的诗禁——禁止不利于当权者的诗。

史弥远死于绍定六年(1233)。耐人寻味的是，不论史弥远执政之时还是他死后，浪迹江湖的诗人却不绝如缕，这使得像陈起那样的书商可以不断以“江湖”这一名称为号召，连续出版有关的诗总集。江湖诗派因此在理宗、度宗二朝发展成为文学界最具影响力的流派。

江湖派诗人中年辈较长，而创作上有个人特色的，是戴复古(1167—?)。复古字式之，号石屏，黄岩(今属浙江)人。其人长期以诗游公卿间，享寿八十余。有《石屏诗集》。他擅长写一种浅显而比较口语化的诗作，其中一些仿古或投赠贵人的作品，直白显露，颇乏诗味；但当他用心精研诗艺，或真实地表达个人浪迹江湖的落寞心绪时，他的诗常会显出一点令人惊异的光彩。如下面这首五律：

> 世事真如梦，人生不肯闲。利名双转毂，今古一凭栏。春水渡旁渡，夕阳山外山。吟边思小范，共把此诗看。

此诗有一个很长的题目，讲述了自己与友人合力写成此诗的故事①。诗中提到的“小范”，即范鸣道，“春水渡旁渡”一句，便是他为戴氏“夕阳山外山”句所对的联语。整首诗透露出一份对世事的洞察力，也流露了若许人生感慨。“春水”、“夕阳”一联，更以带有些令人伤感气息的笔触，向读者描画了一幅春晚胜

---

① 诗题曰：“三山宗院赵用父问近诗，因举‘今古一凭栏’、‘夕阳山外山’两句未得对。用父以‘利名双转毂’对上句。刘叔安以‘浮世梦中梦’对下句，遂足成篇，和者颇多，仆终未惬意。都下会李好谦、王深道、范鸣道，相与谈诗，仆举此话。鸣道以‘春水渡旁渡’为对，当时未觉此语为奇。江东夏潦无行路，逐处打渡而行，溧水界上，一渡复一渡，时夕阳在山，分明写出此一联诗景，恨不得与鸣道共赏之。”

景。唯一遗憾的是结束时的一联转为诗里说本诗，破坏了作品整体效果。再如《九日》一诗，直白地抒写了个人身处他乡的真实心境，在他的诗集中也为难得之作。

醉来风帽半敧斜，几度他乡对菊花。最苦酒徒星散后，见人儿女倍思家。

用语与造境皆不深刻，但因为诗中充盈着发自内心的苦苦思念家乡的怅惘之绪，故能使读者对这位江湖诗人当时的孤独身影与心态有较分明的感受。

江湖派诗人中年辈比戴复古小，而名声更大的作家，是刘克庄。克庄(1187—1269)初名灼，字潜夫，号后村居士，莆田(今属福建)人。嘉定二年(1209)以门荫补将仕郎，宝庆初知建阳县。淳祐中赐同进士出身，官至工部尚书兼侍读，以龙图阁学士致仕。有《后村先生大全集》、《后村诗话》。

刘克庄在江湖诗派诸家中，是一位理论与创作兼长的人物。他作于晚年的诗学论著《后村诗话》，以推崇唐诗尤其是李白、杜甫、陈子昂三家之作，梳理宋诗流变为两大特色，在南宋后期与下面我们将要介绍的《沧浪诗话》一起，为诗坛摆脱狭窄的创作路径，指示"向上一路"作出了贡献。但刘氏本人的作品，从总体上看仍没有十分明显的大家气度，而只是在诗境方面较"四灵"一派的略有拓展。他前期所作《落梅》诗，曾被收入《江湖集》，是导致该书被禁的作品之一。该诗也因此而闻名，他自己却幸而未受处分。全诗是：

一片能教一断肠，可堪平砌更堆墙。飘如迁客来过岭，坠似骚人去赴湘。乱点莓苔多莫数，偶黏衣袖久犹香。东风谬掌花权柄，却忌孤高不主张。

据罗大经《鹤林玉露》卷四"诗祸"一则，此诗的得祸，是由于最后一联。据考证该诗的写作时间在嘉定十三年(1220)，时史弥远正居于炙手可热的权臣地位，则"东风"云云是否别有所指，确实也难说。但从文学的角度看，这首《落梅》诗措意平常，对偶拘泥，实在不能算是一首好诗。相比之下，后村诗里较有特色的，是《齐人少翁招魂歌》：

夜月抱秋衾，支枕玉鸾小。艳骨泣红芜，茂陵三十老。卧闻秦王女儿吹凤箫，泪入星河翻鹊桥。素娥划袜跨玉兔，回望桂宫一点雾。粉红小蝶没柳烟，白茅老仙方瞳圆。寻愁不见入香髓，露花点衣碧成水①。

诗题中的"齐人少翁"，即汉武帝时名噪一时的齐国方士李少君。据《拾遗记》

① 此诗录自魏庆之《诗人玉屑》卷十九所引文字。

卷五载，少君自称能招致亡魂，曾在武帝爱幸的李夫人亡故后，置李夫人像于纱幕中，远望栩栩如生。刘克庄本诗描绘的基本情节，即源于这一传说。其特异处，在模仿李贺诗的写法，并插入了更多神奇的幻象性情节，把那原本为无根之谈的历史传说，转换成一个具有冷艳的色彩与空灵的意境的天人相感神话，使即便不甚明了本事的读者初读此诗，也能感受到一种与一般南宋诗完全不同的凄艳之美。

除了戴复古和刘克庄，江湖派诗人中的陈起和叶绍翁也值得注意。陈起即刊行《江湖集》的书商，字宗之，号芸居，宝庆初因《江湖集》而遭流放，不久放还，重操旧业。亦能诗，有《芸居乙稿》流传至今。其中较出色的是《泛湖纪所遇》：

> 六桥莺花春色浓，十年情绪药裹中。笔床茶灶尘土积，为君拂拭临东风。可笑衰翁不自忖，少年场中分险韵。画舸轻移柳线迎，侈此清游逢道韫。铢衣飘飘凌绿波，翡翠压领描新荷。雍容肯就文字饮，乌丝细染还轻哦。一杯绝类阳关酒，流水高山意何厚。曲未终兮袂已扬，一目归鸦噪栖柳。

诗里描写的，是诗人晚年泛舟西湖，偶遇一位才华出众的女子，与之诗酒往还，未几即怅然分离的情形。与大多数宋代诗词描写邂逅佳人的常式不同，陈起在诗中始终将对方视为一位才高如东晋女诗人谢道韫的值得尊重的人物，因此在后半部分描绘两人的分别场景时，用了钟子期、俞伯牙“高山流水”的古典，而一无缠绵之语，显得相当别致。叶绍翁（1194? —?）字嗣宗，一字靖逸，建安（今属福建）人，著有《靖逸小集》、《四朝见闻录》，其诗作整体成就并不突出，但因为下面这首小诗，成了后世一般学童都知其大名的文学名人：

> 应怜屐齿印苍苔，小扣柴扉久不开。春色满园关不住，一枝红杏出墙来。

这首题为《游园不值》的七绝，最受后人称道的是三、四两句。前此唐代吴融、宋代陆游等许多诗人都曾在各自的作品里涉及过相似画面与意境①，但均不如叶氏此诗传诵之广。究其原因，除诗中第三句本身具有简洁醒豁的特点外，更重要的，恐是前两句的寂无人应与后两句的红杏出墙，正好形成了一个极寓意趣、反差甚强的对照，给读者带去了一份既有些孤独，又有点欣喜兴奋，因春而生、由花而起的浪漫诗意。

---

① 参见钱鍾书先生《宋诗选注》第266页本诗注，人民文学出版社1989年版。

《沧浪诗话》

在南宋后期江湖派诗盛行一时之际，一位名字虽未被列入江湖诗派，而实际与该派诗人颇多交往的诗歌批评家，也以其独特的诗学研究成果，为南宋后期文学增光添彩。此人即严羽，其成果名《沧浪诗话》。

严羽(约1195—1240)，字仪卿，一字丹丘，号沧浪逋客，邵武(今属福建)人。年轻时隐居于莒溪，不愿出应科举，往来江楚间，以做江湖谒客为生。与江湖派早期诗人戴复古为忘年之交。有《沧浪吟卷》。

严羽撰著《沧浪诗话》的本旨，是要批驳前此盛行的江西诗派及永嘉四灵的创作理论与方法，为同时人及后学做诗评诗指示一条正确门径。《诗话》全书分为《诗辨》、《诗体》、《诗法》、《诗评》、《考证》五篇。五篇中在后代影响最大的，是《诗辨》篇里提出的“以禅喻诗”的文学批评方式和崇尚“妙悟”的诗歌理论。严氏写道：

> 禅家者流，乘有小大，宗有南北，道有邪正；学者须从最上乘，具正法眼，悟第一义。若小乘禅，声闻辟支果，皆非正也。论诗如论禅：汉魏晋与盛唐之诗，则第一义也。大历以还之诗，则小乘禅也，已落第二义矣。晚唐之诗，则声闻辟支果也。学汉魏晋与盛唐诗者，临济下也。学大历以还之诗者，曹洞下也。大抵禅道惟在妙悟，诗道亦在妙悟。且孟襄阳学力下韩退之远甚，而其诗独出退之之上者，一味妙悟而已。惟悟乃为当行，乃为本色。然悟有浅深，有分限，有透彻之悟，有但得一知半解之悟。汉魏尚矣，不假悟也。谢灵运至盛唐诸公，透彻之悟也。他虽有悟者，皆非第一义也。

按“以禅喻诗”并非由严羽首创，两宋之际韩驹在所著《陵阳室中语》里已有“诗道如佛法，当分大小乘”的说法，其后范温在《潜溪诗眼》中亦说过“学者先以识为主，禅家所谓正法眼，直须具此眼目，方可入道”之类的话，但他们均未曾像严羽这般系统而又重点突出地将之作为一个诗歌创作的重大原则去看待。而严羽的上述论断，尽管其中有明显违背佛学基本概念之处①，但因其意在告诫学诗者当取法盛唐以上诗的创作精神，勿似永嘉四灵那样狭窄地模仿晚唐，所以客观上是为南宋诗歌境界的开拓作出了理论贡献。

同时，严羽在《沧浪诗话》中提出的诗的“别材”、“别趣”问题，也非无的放

① 如声闻辟支本属小乘，而严羽却将之视为小乘之外的佛教别派；又如，将本无轩轾可言的禅家临济、曹洞二宗强分优劣，等等。

矢之见。他说：

> 夫诗有别材，非关书也，诗有别趣，非关理也。……所谓不涉理路，不落言筌者，上也。诗者，吟咏情性也。盛唐诸人惟在兴趣，羚羊挂角，无迹可求。故其妙处透彻玲珑，不可凑泊，如空中之音，相中之色，水中之月，镜中之象，言有尽而意无穷。
>
> 近代诸公乃作奇特解会，遂以文字为诗，以才学为诗，以议论为诗。夫岂不工，终非古人之诗也。盖于一唱三叹之音，有所歉焉。且其作多务使事，不问兴致；用字必有来历，押韵必有出处，读之反覆终篇，不知着到何在。

这是进入南宋以来，学者对本朝诗歌的最大宗派——江西诗派所作的最有力的抨击。它明确地肯定了诗的“吟咏情性”也就是表达个人情感的首要功用，将前此宋诗中最为流行的以才学显示代替情感流露的诗作，断然判为劣作，而提倡在诗歌创作中追求一种“言有尽而意无穷”的境界，凡此对于探讨诗的艺术特征、从理论上纠正宋诗崇道抑情倾向，都很有益处。

宋末诗歌及其余响

宋恭帝德祐二年(1276)，原本与南宋合力灭金的蒙古军队，乘势南下攻占了南宋首都临安。三年后，南宋末代皇帝赵昺在臣下陆秀夫的肩负下蹈海而死，南宋就此宣告灭亡。天翻地覆的历史巨变，使文坛再也无法延续江湖派作品的那份逍遥。诗歌也因此呈现出向两个不同的方向衍化的态势。

代表南宋官方人士创作姿态的诗人，是文天祥(1236—1283)。文氏字履善，一字宋瑞，号文山，庐陵(今江西吉安)人。他是宝祐年间的进士，历官知瑞州、赣州等。在蒙古军队进攻临安之际，他率赣州部队北上保卫首都。德祐二年出任右丞相，被派赴敌营主持谈判，结果遭到对方的扣押。逃脱后再次被俘，于至元十九年在元大都被杀害。有《文山先生全集》。

文天祥的现存诗作里，有两首以前一直被人提起，一是五古《正气歌》，一是七律《过零丁洋》。《正气歌》是作者就义前一年在大都牢狱中写的，诗以“天地有正气，杂然赋流形”为开头，而后罗列从齐太史简到唐代段秀实等一大批历史上的宁死不屈之士，咏赞他们“生死安足论”的气概和“凛烈万古存”的壮举；最后自述被捕后的悲惨遭遇，发出了“悠悠我心悲，苍天曷有极”的愤慨呼声。《过零丁洋》诗中的名句“人生自古谁无死，留取丹心照汗青”，在历史上的不同阶段都曾发生过很大的激励作用。他的这些名篇与他的品格一起长期受

到人们的尊崇。

与文天祥的生活年代大致相同，并曾在文氏入狱后赴囚所探慰，相互唱和，而作品却与文氏风格不同，代表了宋末元初在野士大夫创作趋向的诗人，是汪元量（约1241—约1317）。元量字大有，号水云，钱塘（今浙江杭州）人。早年入南宋宫廷为琴师，宋亡后随后宫被掳至北方；年近知命，以道士身份南还。有《湖山类稿》。其诗外观有放逸清丽之姿，而内中实多幽忧沉痛之思。如《戏马台》：

> 台空马尽始知休，枳棘丛边鹿自游。泗水不关兴废事，佛峰空锁古今愁。风吹野甸稻花晚，雨暗山城枫叶秋。欲吊英灵何处在，髑髅无数满长洲。

诗的前半部分写残酷的战争结束后，昔日热闹繁盛的场所完全变成了一片荒芜之地，只有流水无情依旧，山峰无言至今，字里行间带有无限的伤感。下半部分先淡淡地描出眼前的景致：田野里的稻花在晚风中摇曳作态，秋雨中的山城由枫叶点缀着姿容。仿佛一切都已复归和平。但是突然间，最后一句的"髑髅无数"四字带着极为刺目的色泽映入读者眼帘，借着累累白骨，诗人才以沉痛的笔调明示了本诗的主旨：一切尚未过去，战争留给人们的现实与心理双重的创伤，自是难以抚平；而那为国捐躯的英灵，也终要得到切实的抚慰才能安息。值得一提的是，后来元代诗歌发展的基本路径，正是承续了这种重感情的传统。

第六节　从梦窗词到玉田词

白石词对于音律及文辞的重视，在南宋后期词坛获得了广泛回应。自理宗时代开始，词家虽不尽沿袭姜词的"清空"、"骚雅"之调，而对于词律与词句的精心考究，已成一势不可挡的潮流；同时其清婉的抒情方式，也在个别大词人笔下得到延续并发扬，而直率地抒情则一般不被采用。其间词坛上相继出场的著名人物，是吴文英（梦窗）、周密（草窗）、王沂孙（碧山）、张炎（玉田）四家。周氏与吴氏并称"二窗"，而词作水准远不如吴；张氏词有自己的面貌，更值得注意的却是其词论。相比之下，梦窗、碧山二家，前者注重情致，后者富于巧思，堪称南宋词的出色殿军；梦窗成就尤为突出。

梦　窗　词

姜夔约于嘉定二年（1209）辞世。在稍后的词坛上首先显露锋芒的，是吴

文英。

吴文英字君特，号梦窗，又号觉翁，四明（今浙江鄞县）人。大约生于宁宗前期，卒时则大概已到理宗末或度宗初了①。本姓翁氏，后不知何时何因改姓吴。一生未登科第，也没有得到过什么正式的官职，但交游甚广。早年曾赴苏州为仓台幕僚。晚岁依浙东安抚使吴潜，为其幕僚；继又入宋宗室赵与芮府邸，做起了清客。因擅填词，多以此技与苏杭两地官僚相酬酢。有《梦窗词》。

吴文英的一生，与词坛前辈姜夔颇多相似，如都没有科第功名，都以清客的身份周旋于达官贵人间，等等。但姜夔立身端谨，处处着意显示其孤傲的品性。吴文英则随意得多，因此相比之下其游历之地虽不及白石道人多（不出江、浙一带），而交游的面则远过于白石。《梦窗词》里存有他写给包括当时权臣贾似道在内的许多官绅的作品，即反映了这一点。性格及立身的随和，一方面容易在人际交往中暴露出弱点（梦窗愿意献词给贾似道，终以人品不够“高尚”为后人诟病，即以此）；另一方面也因不怕暴露弱点而较少顾忌，较少伪装。“梦窗词”里写得较成功的一部分作品，大都不具备姜夔词式的孤高标格，但同时也不像白石词那样仿佛不食人间烟火般地“无情”，便是这后一方面的结果。

“梦窗词”里很少被人提及，其实却写得相当不错的，是下面这首《浪淘沙》：

> 灯火雨中船，客思绵绵。离亭春草又秋烟。似与轻鸥盟未了，来去年年。　　往事一潸然，莫过西园。凌波香断绿苔钱。燕子不知春事改，时立秋千。

这首词表现的，是词人为往日的一份情感再也无法追回而生的深深痛惜。整首词没有具体描写那份旧情的细节，却时时以一种侧面渲染的形式，让人感受到它的久长的冲击力。作品先把读者带进词人身处的独特环境中：雨中灯火明灭的小船里，坐着因客居他乡而思绪万千的主人公；船外岸上，那春草掩映着的离亭，由于雨丝的笼罩，仿佛是处在了一重秋烟里。天空中飞着的轻盈展翅的鸥鹭，似乎是与主人公订下山盟海誓的故人，年年总能相遇。然而这一切带给主人公的，决不是旅行的欢愉。接着的下片里，起首的一句“往事一潸然”便将词境陡然一转，使人蓦然发现，原来词人上片末所写的与轻鸥“盟未了”，只不过是要曲折反衬自身当年的实际之“盟”，终究未如今日眼前这与鸥鸟相结的无意之“盟”这般久远，一切都已成“往事”，都无法重现了。即便像词末所

① 夏承焘先生《吴梦窗系年》推考吴氏约生于庆元六年（1200），卒于景定元年（1260），《系年》收入所著《唐宋词人年谱》，古典文学出版社 1955 年版。但也有学者从吴氏与周密有交往的方面推测，吴文英的生年与卒年都可能要更晚一些。参见日本学者村上哲见《吴文英（梦窗）及其词》，中译收入王水照等编译《日本学者中国词学论文集》，上海古籍出版社 1991 年版。

写的燕子闲立秋千的情形，也只能使词人心生春事已改的无限痛楚。在另一首《夜游宫》里，词人的感情表露得更为含蓄，但精致温润的语辞背后，依然显示了作者悠长的情思：

人去西楼雁杳，叙别梦，扬州一觉。云淡星疏楚山晓，听啼乌，立河桥，话未了。　　雨外蛩声早，细织就、霜丝多少？说与萧娘未知道，向长安，对秋灯，几人老？

人去楼空，扬州梦醒，词人据以展开叙说的，本是一些十分平常的意境，但由于上下片各插入了一个以动物为中介的隐喻——一是乌鸦"啼""立"河桥，似人说话未完；一是雨季里响起的蛩鸣声，一声声仿佛是在织就道道"霜丝"——将词境开拓，创造出一种具有延时性的纵深感，结果词里的本不显著的感叹离别与人生易老的题旨，以一种可以意会的方式凸现了出来。

在历来对"梦窗词"的评论文字中，宋末元初词人张炎所说的如下一段话最为著名："词要清空，不要质实；清空则古雅峭拔，质实则凝涩晦昧。姜白石词如野云孤飞，去留无迹。吴梦窗词如七宝楼台，眩人眼目，碎拆下来，不成片断。"(《词源》)无论是"质实"而"凝涩晦昧"，还是"如七宝楼台"，衡之上引两词，都并不般配。从"梦窗词"的整体看，张炎所批评的，是其中另一部分以用辞秾丽、风格细密为特征的作品。

这另一部分"梦窗词"，以慢词长调居多，个别甚至是宋词里前所未有的长篇巨制。如《莺啼序》三首，每首均有四叠，多达二百四十字。下面是其中的第二首：

残寒正欺病酒，掩沉香绣户。燕来晚、飞入西城，似说春事迟暮。画船载、清明过却，晴烟冉冉吴宫树。念羁情游荡，随风化为轻絮。　　十载西湖，傍柳系马，趁娇尘软雾。遡红渐、招入仙溪，锦儿偷寄幽素。倚银屏、春宽梦窄，断红湿、歌纨金缕。暝堤空，轻把斜阳，总还鸥鹭。　　幽兰旋老，杜若还生，水乡尚寄旅。别后访、六桥无信，事往花委，瘗玉埋香，几番风雨。长波妒盼，遥山羞黛，渔灯分影春江宿，记当时、短楫桃根渡。青楼仿佛，临分败壁题诗，泪墨惨淡尘土。　　危亭望极，草色天涯，叹鬓侵半苎。暗点检、离痕欢唾，尚染鲛绡，亸凤迷归，破鸾慵舞。殷勤待写，书中长恨，蓝霞辽海沉过雁，漫相思、弹入哀筝柱。伤心千里江南，怨曲重招，断魂在否？

写这样精心构筑的长词与读这样词藻秾丽的长词，对作者与读者两方面而言，都是一种考验。从这个意义上说，称这样的词为"七宝楼台"，也并无不合适的地方。但若加细绎，那么，此词除了初读时可以感受到的色彩斑斓的词汇与叠叠重重的典故以外，全篇的题旨与每叠的内容均甚清晰，并非"碎拆下来，不成

片段”。其第一叠是写晚春出游西湖，于是回忆起以前游湖时的一段爱情经历。该叠结尾的“念羁情”二句，是说自己关于旧情的思绪，如柳絮随风，远远地飘荡。第二叠就写那段经历。那是美丽而悲哀的爱情，相聚甚短（“梦窄”），而且在聚首时也笼罩着忧伤的氛围，以致红泪沾湿了歌扇（“歌纨”）。“轻把斜阳，总还鸥鹭”，则隐喻两人的分别。意为他原可伴随着“斜阳”，但却轻易地放弃了。着一“轻”字，表现了事后对这一放弃的懊悔。第三叠写别后的忆念、寻访和痛苦，意义自明。第四叠的前三句又回到第一叠所写的出游。他当时虽“危亭望极”，但旧梦已毫无踪迹可寻，只见芳草无际，远接天涯，而他自己的头发也已半白了。于是他只能从遗物中来寻求安慰。但是，看到遗物上她所留下的那还像是新鲜的痕迹，他更感受到了“亸凤迷归，破鸾慵舞”的痛苦。那么，怎么来寄托相思和悲哀之情呢？写信吧，无处可以投递；弹琴吧，“断魂”也何尝能够听到？读到此处，我们也就可以理解，此词一开头的“残寒正欺病酒，掩沉香绣户”，原是伤心人别有怀抱，而非漫然着笔。总之，这是一篇结构宏伟而严密的词作，以抒情为主而穿插叙事。感情深厚，叙事虽简要而仍渗透着深情。从唐代中期开始出现小词，到这样的宏篇巨制的形成，既反映了词的重大发展，也意味着由于个体意识的日益觉醒，人的感情是越来越丰富而细腻了。这种长词如能写得明快、显豁，就与套曲很为接近；由此又透露了从词发展到曲的消息。不过，吴文英词多用典故和隐喻，近于“嗫嚅”，倘不细读，就不免使人有坠入迷宫难以寻到出口的感觉。

因此，比较而言，张炎对于吴文英词的评价，远没有周济在《四家词选序论》里所说的如下一段话更具史的观念：

> 梦窗奇思壮采，腾天潜渊，返南宋之清泚，为北宋之秾挚。

“奇思壮采，腾天潜渊”，自然是有些过誉了，但从我们上面对《莺啼序》所作的分析来看，这种说法也并非毫无根据。至于“返南宋之清泚，为北宋之秾挚”，则是有其合理成分的见解。“秾”是指辞藻的华丽，“挚”是指感情的真切，梦窗词中的出色之作，确乎是走了一条与前此以清丽风雅的形式来过滤强烈直观感情的姜夔词精神相异的“秾挚”之路，感情可谓深挚，虽然较之柳永等人作品中的尚有距离。

草窗词

周密（1232—约1298）年辈略晚于吴文英，字公谨，号草窗，另外还有苹洲、四水潜夫、弁阳老人等别号。其先祖为济南（今属山东）人，南渡时迁居江

南，遂为吴兴（今浙江湖州）人。出生于官宦世家，南宋末叶曾为临安府幕属，监和济药局，并担任过义乌令等职。宋亡后，不再出仕。著作传世甚多，以《草窗韵语》、《草窗词》、《齐东野语》、《武林旧事》、《癸辛杂识》诸种最为有名。

由于家庭的原因，周密自少即深受南宋官僚文人歌酒流连风尚的深刻影响，在诗书画尤其是填词方面，有相当的修养。但也因为同样的缘由，他的艺术创作活动缺乏姜夔、吴文英那种比较强烈的身世之慨，而显得形美而意不深。"草窗词"里自然也不乏"花自多情，看花人自老"（《齐天乐》）这样的伤感之辞，"往事夕阳红，故人江水东"那样的惆怅之语，但全篇富于情致的，却很难举出一首。相比较而言，写得较有象外之旨的，是下面这首《玉京秋》：

烟水阔，高林弄残照，晚蜩凄切。碧砧度韵，银床飘叶。衣湿桐阴露冷，采凉花、时赋秋雪。叹轻别，一襟幽事，砌蛩能说。　　客思吟商还怯，怨歌长、琼壶暗缺。翠扇恩疏，红衣香褪，翻成消歇。玉骨西风，恨最恨、闲却新凉时节。楚箫咽，谁倚西楼淡月。

根据此词词牌下小序所云"长安独客，又见西风，素月、丹枫，凄然其为秋也，因调夹钟羽一解"，可知它是词人客居杭州时写的一首感叹秋至的作品。而由词上片"叹轻别"以下诸语，及下片"翠扇恩疏"等三句推测，这对于秋至的感叹之中，还隐约有一份与佳人怅别的幽情在；"琼壶暗缺"四字的出典，是《世说新语》所载王敦酒后吟曹操"老骥伏枥"之诗，以如意击唾壶为节，致壶口尽缺，词人在此用"琼"字饰"壶"，以"暗"字绘"缺"，则感秋、怅别之外，又暗藏了一重事业未成的悲怨。这样诸种情绪一并涌现于一首辞藻冷艳的词里，而对诸种情绪的描写，在层次上并无十分明显的划分，其表现手法略显芜杂。但词的整体风格相当闲雅；感情流露也十分节制——尽管有"恨"，"最恨"的却只不过是"闲却"了"新凉时节"那样的风雅时令——故一定程度上又接近于姜夔的"高"格了。

从文学史的角度看"草窗词"，其中更值得注意的是它的一些词序。如前所述，姜夔的一部分词序已显现出文学性文章所特有的优美的意境。这一特长，至南宋末为周密所继承。草窗词的某些词序，比白石词的词序写得更长，情节更为曲折，而文辞之美的特征则仍予保留。如《三犯渡江云》一首的小序：

丁卯岁未除三日，乘兴棹雪访李商隐、周隐于馀不之滨。主人喜余至，拥裘曳杖，相从于山巅水涯、松云竹雪之间。酒酣，促膝笑语，尽出笈中画、囊中诗以娱客。醉归船窗，纨然夜鼓半矣。归途再雪，万山玉立相映发，冰镜晃耀，照人毛发，洒洒清入肝鬲，凛然不自支，疑行清虚府中，奇绝境也。朅来故山，恍然隔岁，慨然怀思，何异神游梦适。因窃自念人间世不乏清景，往往汩汩尘事，不暇领会，抑亦造物者故为是靳靳乎？不然，戴溪之雪，赤壁之月，非

有至高难行之举，何千载之下，寥寥无继之者耶？因赋此解，以寄余怀。

此序的特点，一是比较细致优美地描写了一次乘兴踏雪访友的来去全程，有一个线性的情节；一是后半部分转入议论，这使人很容易想起"唐宋八大家"的某些写景散文。虽然后半部分加入议论的写法从文学角度看未必值得赞赏，但由宋代文章的一般程式看，上引的这篇序，显然比姜夔的某些序更具有整体性。换言之，更像一篇完整的文章。词序发展到这样的程度，从一个侧面反映了文学性散文尽管在南宋的文章领域里一直不受重视，却在词坛上获得了与前此同类文章有渊源关系的一线生机。当然，这一线生机相当微弱，并且直到宋末，终究也未能强盛起来。

周密对于词的发展的另一项贡献，是编选了一部南宋词选《绝妙好词》。此书七卷，选录了自张孝祥至仇远共一百三十二位词人的近四百首作品。由于其中不仅登载了辛弃疾、陆游、姜夔、吴文英等名家名作，而且搜罗了像韩瞟、周晋、钟过、曾揆、江开、谭宣子等一批后世已不甚知名的词家作品，故成为后来学者研究南宋词的一部重要的资料汇纂。但周密本人词作的大量选入（计二十二首，入选数量列于书中诸家之首），以及只收其本人爱好的婉约之作，一定程度上也削弱了该书的学术价值。后来清人查为仁、厉鹗曾为该书作笺释，题曰《绝妙好词笺》，这个本子成为本书流传最广的一个版本。

碧山词

宋末元初词坛上，与周密同辈且颇有交往的另一位著名词人，是王沂孙。

王沂孙字圣与，一字咏道，号碧山，又有中仙、玉笥山人等别号，会稽（今浙江绍兴）人。他的生年大概不会比周密晚①，卒年则在元代至元二十五至二十八年间（1288—1291）。除了擅长填词，入元后曾在至元中做过庆元路学正，其别的生平详情现在还不太清楚。有《碧山乐府》，一名《花外集》。

王沂孙在词史上以善制咏物词著称。现存"碧山词"中，明确标题为咏物

---

① 王氏词作中有明确纪年的最早一首是《一萼红·丙午春赤城山中题花光卷》。因为王氏卒于1288至1291年间基本上是确定的（参见饶宗颐《词集考》卷六王沂孙《花外集》解题），所以上词题中的"丙午"，必是淳祐六年丙午（1246）。周密生于绍定五年（1232），若王氏生于同年，则作《一萼红》时年十五，尚有可能，再早则似不太可能。又：或以王氏《淡黄柳》题序中有"别周公谨丈于孤山中"语，推测王氏年辈小于周密，然王词中原亦有径称周氏为"公谨"、"草窗"而不加"丈"之尊号者（见《三姝媚》及《高阳台》第三首之题），是称周氏为"丈"，不过是交谊未深时的权宜之计，就如同今日大学里的初执教鞭者，于同事不论是否年长于己，一概尊称"老师"，日久天长，则称兄道弟，或直呼其名。

的作品，约占百分之六十。不仅数量多，而且质量也堪称上乘，因为它们往往不是简单地以一种再现对象的客观姿态，平面描摹被咏之物，而是时常让词人自己也身临其境，成为所展现的场景的一分子。其出色之作，可举下面这首《水龙吟》：

晓霜初着青林，望中故国凄凉早。萧萧渐积，纷纷犹坠，门荒径悄。渭水风生，洞庭波起，几番秋杪。想重崖半没，千峰尽出，山中路、无人到。

前度题红杳杳。溯宫沟、暗流空绕。啼螀未歇，飞鸿欲过，此时怀抱。乱影翻窗，碎声敲砌，愁人多少。望吾庐甚处，只应今夜，满庭谁扫？

此词词牌下题“落叶”，可知是一首描写秋景中落叶的咏物之作。词的上片所写的是落叶的宏观场景，但“望中故国凄凉早”一句的“望中”二字，已显出那宏观的场景并非比较抽象的一般景色，而是由词人独特视角看去的充满故国之思的情景。而“想重崖半没”以下数语，更以想像之辞，勾勒出一幅挺拔、肃穆的秋天山野图画，那无人踏及的山中之路，则似是作者个人孤寂心境的写照。下片相比之下描写的场面较为细小，但词家心绪依然可见。“前度题红杳杳”云云，似是化用唐人顾况《题叶上诗从苑中流出》之典，但与“此时怀抱”相连，则创造出的，是一份由古及今、具有历史纵深感的人间沧桑滋味。这样落叶的身影与声音，在词人眼中也就都成了令人忧愁的活生生的对象，并最终使他不由得怅望家园，向那空寂的故乡发问：今夜洒满我整个庭院的落叶，谁会去清扫？很显然，这首词尽管由题目看是咏物之作，但在作者笔下被咏的对象“落叶”，其实却是词人故国家园之思的一种带有某种灵性的象征，词人的身影，顽强而富于个性地出没在词境里，只不过稍显繁复的旧典，与跟姜夔词同样的求雅姿态，有时不免使情感的表达不甚顺畅。

其实在“碧山词”中，咏物词与非咏物词除了题目上的区别外，内涵的表现方式本无差异。如下面这首《绮罗乡》，以“秋思”为题，风格上便跟上引《水龙吟》十分相似：

屋角疏星，庭阴暗水，犹记藏鸦新树。试折梨花，行入小阑深处。听粉片、蔌蔌飘阶，有人在、夜窗无语。料如今，门掩孤灯，画屏尘满断肠句。

佳期浑似流水，还见梧桐几叶，轻敲朱户。一片秋声，应做两边愁绪。江路远、归雁无凭，写绣笺、倩谁将去？谩无聊，犹掩芳樽，醉听深夜雨。

词所表现的，是因思念友人或情人而生的孤独之感、哀愁之情、无聊之态。和《水龙吟》一样，这首词里也运用了想像的手法，借画彼处之“他”或“她”的实际境遇与心情，反衬本身的意态。从词汇运用上看，词中写得颇为别致的，是“还见梧桐几叶，轻敲朱户”一句，梧桐树的落叶，“敲”击门户，一个“敲”字，本已十

分传神，其前再着一个"轻"字，而"户"又被绘成"朱"色，则传达出的，便是一份声画相融，又极具时空、冷暖与物态大小对比之效的惆怅心绪。"秋思"正是在这样细腻的抒写中，被具象化而以至于似乎可以伸手触摸了。

"碧山词"里另有一些作品，精致程度不如上引二词，而构思的奇巧，仍是同时诸家所不及。如《摸鱼儿》：

洗芳林、夜来风雨，匆匆还送春去。方才送得春归了，那又送君南浦。君听取、怕此际、春归也过吴中路。君行到处，便快折湖边，千条翠柳，为我系春住。　　春还住，休索吟春伴侣，残花今已尘土。姑苏台下烟波远，西子近来何许？能唤否？又恐怕、残春到了无凭据。烦君妙语，更为我将春，连花带柳，写入翠笺句。

把春完全拟人化，别出心裁地设计了一个送春归后又送友人归去，因请友人赶上春天，并将残春存诸文辞以供凭吊的情节，一波三折，事在不可能之列，而追求又在情理之中。其所表现的，是对于春天——在这里是美好事物的象征——的依恋和对于她的必然逝去的深切哀悼；他之渴望从纸上的春天得到慰藉，更折射出他当前心地的寂寞和悲苦。以上述的奇幻想像来抒写这种颇难言宣的情绪，从而使读者理解和感动，这是一种具有创造性的尝试。

从词的创作路径上说，碧山词并未逸出姜夔、吴文英开创的基本方向与范围，但它的重视词人本身形象在词中的凸现，以及对结构遣辞的出奇效果的追求，充分显现了王沂孙的个性与才情。因此与同时登场的"草窗词"相比，"碧山词"显然境界更高，更富有意趣。

玉田词及《词源》

在习惯上归入宋代作家的宋末元初的著名词人里，年辈最晚的一位是张炎。

张炎（1248—1314后）字叔夏，号玉田，又号乐笑翁，临安（今浙江杭州）人。他的家庭背景跟周密相似，都是几代为官，其中六世祖张俊，乃南宋初的著名将领；曾祖张镃，为擅长填词的臣僚。张炎本人年轻时代过的，是风流豪华的公子哥儿生活。但好景不长，二十九岁那年，首都临安被元兵攻陷；三十二岁时，南宋灭亡。之后他漂泊南北，其间似乎是应官方之召为写金字藏经而去了一趟大都（今北京），时在至元二十七年（1290）；晚年据传又沦落到在四明摆设算命摊的境地。有词集《山中白云词》，另著有论词专著《词源》。

现存的张炎词，即因作者别号而获称的"玉田词"，大部分都是临安陷落以

后创作的。天翻地覆的人事大变革，使词人的生活道路发生了根本性的转折，这不可能不在其作品中留下印痕。“玉田词”里一部分在后世颇获好评的作品，便以独特的视角，表现了那种令人伤感的沧桑之痛。其中最著名的，是下面这首《高阳台·西湖春感》：

接叶巢莺，平波卷絮，断桥斜日归船。能几番游，看花又是明年。东风且伴蔷薇住，到蔷薇，春已堪怜。更凄然，万绿西泠，一抹荒烟。 当年燕子知何处，但苔深韦曲，草暗斜川。见说新愁，如今也到鸥边。无心再续笙歌梦，掩重门、浅醉闲眠。莫开帘！怕见飞花，怕听啼鹃。

由词里描绘的眼前“凄然”之景，以及对“当年”西湖明丽春景的回忆看，这首词写作的时代，当在临安被元军攻占以后①。词的上片先以一种慵懒的笔触描绘春天里西湖花鸟船桥的平常景致，仿佛世事一切都依然照旧，但忽然间以“更凄然”三字引出一道远远的风景，那本该是一片迷人绿影的西泠桥畔，而今展现给世人的，竟是“一抹荒烟”！面对如此骇人心目的景致，词人于是在下片中回忆起往昔温暖优美的湖边景色，但越回忆，“愁”越多，结果只能以孤独地闭门饮酒、睡觉来设法忘掉一切。但是这一切又怎能忘却呢！于是，词人的神经变得分外脆弱、敏感，对什么都“怕”：怕看到帘外飘飞的花絮，因为它令人想起往日漫游于花海中的欢愉；怕听到树上的杜鹃啼鸣，因为那仿佛是亡国之臣的某种带血的哀吟。很显然，在以上所述的经历了宋末元初历史巨变的诸位词人中，没有一位写过情绪如此低沉、伤感的哀痛之辞，因此“玉田词”在这方面确有其超越同时代人之处。

《高阳台》词由于上片后半部分的转折颇为突兀，下片跌宕起伏的节奏，又伴随了较强烈的情绪推进，因此整体上越到后半，情感的表露越充分一些。同样表现出此种情感倾向的作品，还有《南楼令》：

一见又天涯，人生可叹嗟。想难忘、江上琵琶。诗酒一瓢风雨外，都莫问，是谁家。 怜我鬓先华，何愁归路赊。向西湖、重隐烟霞。说与山童休放鹤，最零落，是梅花！

此词词牌下的小序说：“送韩竹间归杭，并写未归之意。”而词里有“怜我鬓先华”之语，可见是词人入元以后浪游他乡，鬓发已经花白时的作品。词写得颇

① 张惠言批校本《山中白云词》于本词批云：“陆文奎跋语所云，淳祐、景定间，王邸侯馆，歌舞升平，君王处乐，不知老之将至，余情哀思，听者泪落，君亦因是弃家远游无方者，此词盖斯时所作也。时叔夏年二十八，此后皆入元所作。”（以上转引自吴则虞校辑《山中白云词》，中华书局 1983 年版）所引陆氏跋语颇不明。又既云“弃家远游”时作，则显当在张氏二十九岁以后，而非二十八岁。

为疏放，起句即显出一重深切的人生感慨，至末了则用梅花已零落殆尽，暗寓故乡已非昔日的南宋首都，自己回去也已做不了太平盛世的隐士。词中虽似竭力回避无家可归的悲哀心绪，而饰以“都莫问，是谁家”的旷放之态，因而情感的表露并不显得十分激越。但其所以“莫问”，是因“人生可叹嗟”，到处都一样痛苦。所以这并不削弱其感情的强度，却使得作品具有某种超逸的格调。

不过，“玉田词”有时也将对格调的追求、词句的锻炼及雅正的姿态，置于比情感表现更为重要的地位。这类作品不乏写得比较优美的，但总给人以一种孤芳自赏的感觉，不易引起读者的深切共鸣。如下面这首《南乡子》：

> 风月似孤山，千树斜横水一环。天与清香心独领，怡颜。冰雪中间屋数间。　庭户隔尘寰，自有云封底用关。却笑桃源深处隐，跻攀。引得渔翁见不难。

词的首两句写得颇有意境，整个上片也用洁净的文字凸现了一种冰清玉洁般的人格。但下片由于一味追求超脱，过于矫饰，且有说理化的趋向，结果使全词显得如不食人间烟火而又洞彻人世的得道仙人般地通体不凡。尽管文辞不乏清丽处，却终究无法感动读者。

张炎词作里表现出的如上特征，与其倡导的词学理论密切相关。他的词论专著《词源》大约写于元代延祐年间(1314—1320)，现代研究者认为该书可能是其最后的著作①。全书分上下二卷，上卷叙词乐，下卷论词的作法及理论，其中最为著名的论断，即是前已引及的推崇“清空”、贬抑“质实”的一段文字。因为推崇“清空”，所以张炎对于前辈词家最赞赏姜夔，认为白石词如“野云孤飞，去留无踪”，他自己的词其实也是在着意追随这种高逸的格调。因为欣赏“白石词”，所以对“白石词”的讲究字词句法也颇为倾心，于《词源》卷下专辟“句法”、“字面”、“虚字”等节讨论那些文辞上细微的差异。同时值得注意的是，《词源》对词里表现感情的程度及其方式十分在意。“杂论”一节里曾说：

> 词欲雅而正，志之所之，一为情所役，则失其雅正之音；耆卿、伯可不必论，虽美成亦有所不免。

很显然，在张炎看来，词家的个人情感在作品中自然流露，并不是件值得赞赏的事情，因为它会妨碍词体的“雅正”。而依照这样的标准，不仅柳永、康与之(字伯可，南宋前期词人)那样任凭情感在词里自由宣泄的词家一无是处，即便是历来被视为雅词代表人物的周邦彦，也因词多言情而不免有污点。但张炎也没有说词不要言情，《词源》里还专列“赋情”、“离情”两节讨论有关问题。他

---

① 见夏承焘《词源注》前言，人民文学出版社1963年版。

的意见，是词“稍近乎情可也”，换言之，有节制地流露一点感情就可以了。这一见解，一方面当然保证了词的领域内不像北宋大部分诗文与南宋中期的某些诗那样崇道抑文，词的美的形态得以顺利延续，但另一方面也使得词不再具有其初生阶段那样在内质上富有浪漫而自由的勃勃生机。这与南宋后期的大部分词作的特点——虽有美丽的外形，而缺乏激动人心的冲击力是一致的；所以张炎的这种理论也正是南宋后期词的创作倾向的反映。至于他的那些写得较好的词，如上引《高阳台》、《南楼令》之属，则是强烈的感情突破了他所设定的“雅正”限制的结果。

第八章　宋代的俗文学及志怪、传奇的俗化

在宋代，除雅文学产生了上述演变外，俗文学的发展也是我国文学史上的极其重要的现象。这种发展以杂剧和“说话”在唐五代基础上的演进为具体内容。这二者均与市民阶层的逐步壮大相关联。而在“说话”的影响下，还出现了志怪、传奇的俗化。这都对后代文学发生了重大影响。

第一节　杂　　剧

杂剧的产生，至迟在唐代后期。但唐杂剧的情况今天几已一无所知。宋杂剧虽然也并无剧本传留下来，但从有关记载，可以知道如下三点：

第一，宋杂剧实有两种类型。一种是嘲讽性的滑稽戏，另一类是歌舞剧。见王国维《宋元戏曲史》。

先说第一种。

洪迈《夷坚支志》乙集卷四：“俳优侏儒，固技之下且贱者，然亦能因戏语而箴讽时政，有合于古矇诵工谏之义，世目为杂剧者是已。”接着所举的例子是：宋徽宗时，摈斥元祐时期当政的人，凡涉及元祐的，一律废弃。于时，“伶者对御为戏。推一参军作宰相，据坐，宣扬朝政之美。一僧乞给公凭游方，视其戒牒，则元祐三年者，立涂毁之，而加以冠巾。一道士失亡度牒，问其披戴时，亦元祐也；剥其羽衣，使为民。一士人以元祐五年获荐，当免举，礼部不为引用，来自言，即押送所属屏斥。已而主管宅库者附耳语曰：‘今日于左藏库请得相公料钱一千贯，尽是元祐钱，合取钧旨。’其人俯首久之，曰：‘从后门搬入去。’副者举所持梃挟其背曰：‘你做到宰相，元来也只好钱！’”在这里值得注意的是：一、洪迈明明把此称为“杂剧”。二、洪迈在这里提到“参军”和“副者”。据王国维研究，唐五代时之滑稽戏，以“参军”“为脚色之主”，“其与之相对者

谓之苍鹘”,“上所载滑稽剧(指其所引述的唐五代滑稽剧。——引者)中,无在不可见此二色之对立。”(《宋元戏曲史》一《上古至五代之戏剧》)则洪迈此处所说的“杂剧”,实为唐代参军戏之继续;其所谓“副者”,实即“苍鹘”。

再说第二种。

生活在南宋末和元初的周密所撰《武林旧事》卷十载有宋“官本杂剧段数”名目二百八十本。何以称为官本,现在已无从确知。这些名目大部分都标明其演唱时的曲调。据王国维《宋元戏曲史》研究,“其用大曲者一百有三,用法曲者四,用诸宫调者二,用普通词调者三十有五”。另有少数用俗曲的,加起来“共一百五十余本,已过全数之半”。所以,王国维认为这些杂剧“殆多以歌曲演之”,而“大曲”乃是歌舞相兼的;因此,这些又显然是歌舞剧。王国维并指出,这些杂剧并不只是南宋的,也包括北宋。如其中所引的《王子高六么》就出于北宋神宗时。

这种歌舞剧无论在内容或形式上与嘲讽性的滑稽戏自当有相当大的不同。但二者之被通称为杂剧,却也有历史渊源。王国维《宋元戏曲史》引范摅《云溪友议》卷九:“元稹廉问浙东,有俳优周季南、季崇,及妻刘采春自淮甸而来,善弄陆参军,歌声彻云。”“弄陆参军”当指参军戏①。可见唐五代时的参军戏本有滑稽戏和以歌唱为主的两类;是以宋代将这两类统名为“杂剧”,并不悖于以前的传统。

第二,宋杂剧的这两种均以打诨为主。但在其发展过程中,第一种逐渐衰亡,第二种则日渐兴盛。

南宋灌圃耐得翁《都城纪胜·瓦舍众伎》说:“(杂剧)大抵全以故事世务为滑稽,本是鉴戒,或隐为劝惩也。故从便跣露,谓之无过虫。”吴自牧《梦粱录》卷二十也说:“杂剧全以故事,务在滑稽,唱念应对通遍②。此本是鉴戒,又隐为谏诤。故从便跣露,谓之无过虫耳。”“务在滑稽”和“为滑稽”,意思是一样的,都意味着杂剧以打诨为特色;但《梦粱录》说得更明确一些,指明了杂剧在“唱念应对”中都要显示出这种“务在滑稽”的特色。这也就是说,“唱”是杂剧的首要特色。

---

① 唐代陆羽《陆文学自传》说他自己“诣伶党,著《谑谈》三篇;以身为伶正,弄木人、假吏、藏珠之戏”。“弄”“假吏”当即弄参军;因那并非真的参军官,故谓之“假吏”。又,《新唐书·隐逸传》谓陆羽“匿为优人,作诙谐数千言,天宝中州人酺吏,署羽伶师”。足见其所作“诙谐数千言”(应即指《谑谈》)当与其为优伶有关,故《新唐书》叙其事于为优人及伶师之间。任半塘先生《唐戏弄·总说》谓《谑谈》即“参军戏”(当指参军戏脚本。——引者),参以陆羽曾弄参军的经历,任说是。故“弄陆参军”,当是以陆羽的脚本弄参军或弄陆式参军之意。

② 有的研究者将此处的第二句断作“务在滑稽唱念”,似不确。参以《都城纪胜》“全以故事世务为滑稽”之语,《梦粱录》此处自当断作“全以故事,务在滑稽”;“务在滑稽”,即“为滑稽”也。

在这里值得注意的是:《梦粱录》的作者显然是看过《都城纪胜》的,他的这段记载有些文字无疑本于《都城纪胜》,但为什么《都城纪胜》把杂剧的题材说成"故事世务"而他却要去掉"世务",只说"故事"呢?由于《梦粱录》作者的时代较《都城纪胜》的要晚得多,推想起来,是因吴自牧的时代,杂剧已很少涉及"世务"了。而这也就意味着嘲讽性的滑稽戏的没落和歌舞戏的日益独占杂剧舞台。

《都城纪胜》撰成于端平二年(1235),见该书自序所署年月。作者生平不详,但既自署"耐得翁",作书时当已为老翁,其生年应不至迟于宋孝宗在位(1163—1189)时。他通过耳闻目睹,对南宋前期的事当还有深刻印象。《梦粱录》作者吴自牧,《四库提要》云:"钱唐人。仕履未详。……自序云:'缅怀往事,殆犹梦也,故名《梦粱录》。'末署甲戌岁中秋日。考甲戌为宋度宗咸淳十年,其时宋尚未亡,不应先作是语。意'甲戌'字传写误欤?"(《四库提要》卷七十《梦粱录》提要)所言甚是。序末只署干支而不署年号,也是宋遗民不愿署元代年号的惯例,足证作书时南宋已亡。但"甲戌"若是"传写"时发生的错误,通常只是错其中的一个字。宋亡后的第一个"甲"年为甲申(1284),第一个"戌"年为丙戌(1286)。换言之,此书至早当写于1284年,其时距《都城纪胜》的写成已四十九年。即使吴自牧当时已是老翁,则就其出生年代言,对南宋前期也已不可能有深刻印象了。所以,耐得翁与吴自牧在关于宋杂剧题材的记载中产生如上差异,很可能是这种时代差别所引起:吴自牧所反映的是以南宋后半期为主的杂剧情况,耐得翁所反映的则主要是以南宋前半期为主的杂剧的情况。而且,从王国维所钩稽出来的宋杂剧中那些讽刺时政——也即以"世务"为题材——的作品(见《宋元戏曲史》二《宋之滑稽戏》)来看,它们都产生在北宋后期与高宗时期,尚未发现南宋后期也有此类杂剧。

由此可知,吴自牧之删去"世务"二字,乃是因为他已不了解那些以"世务"为题材的嘲讽性滑稽戏了。这样也就可以理解《都城纪胜》的"本是鉴戒,或隐为劝惩也"与《梦粱录》的"本是鉴戒,又隐为谏诤"的区别。在耐得翁的意思,这两类题材的作品都是为了鉴戒,但有些作品的鉴戒之意可能不明显,所以说"或隐为劝惩";在吴自牧的意思,这些以故事为题材的作品,不但是出于鉴戒,有些并对时政有谏诤之意,但限于题材,自然只能是"隐为谏诤"了。

从上引洪迈所记的那一个嘲讽性的滑稽戏来看,那是只说不唱的。王国维钩稽出来的其他同类戏剧,也是如此。这大概是以世务为题材的滑稽戏的共同特色。但《梦粱录》述杂剧时却强调"唱念应对",把"唱"放在第一位,这也同样意味着杂剧中世务题材的衰落和以故事为题材的歌舞剧的势力越来越大。其结果,是在南宋末期出现了杂剧的新品种——戏文,把以故事为题材的

歌舞剧的特色推向新的高度。随着戏文的出现，杂剧中原先的那种歌舞剧也日渐消歇了。不过戏文在产生后的相当长一段时期内仍保持了打诨的特色。这些，我们都将在下一编第三章叙述。

现在补充说明一下杂剧中的歌舞剧怎样以打诨为特色的问题。以《武林旧事》所列的“官本杂剧段数”名目来看，有不少杂剧似乎是很难以打诨为主的，如《崔护六幺》、《莺莺六幺》等。但现存较早期的戏文《张协状元》为我们提供了有用的参考材料：张协离家去赴试，路途遥远而危险。他与其母亲、妹妹的告别，本应是一场严肃而悲哀的戏，结果却被处理成了闹剧，他母亲、妹妹毫不伤悲，只是一再叮嘱他从外地买东西回来，而且所要的东西非常可笑（见下一编第三章）。按照这样的路子写，“全以故事，务在滑稽”的要求是完全可以做到的。

第三，宋杂剧上演的脚色是：“末泥为长，每一场四人或五人”，具体分工为：“末泥色主张，引戏色分付，副净色发乔，副末色打诨；或添一人，名曰装孤。”（《梦粱录》卷二十）但这是就基本脚色而言，此外还可增加若干，如次净、次末、装外等，见《武林旧事》等书。

上述性质的杂剧，不但存在于宋代，也为金所继承。不过金代在习惯上称之为“院本”。所以陶宗仪《南村辍耕录》说：“院本、杂剧，其实一也。”《南村辍耕录》并载有院本名目 689 种。金元杂剧大概就是以金院本为中介而在体制上吸收宋杂剧的特色的。至于元杂剧自己的体制，则既有源自宋杂剧的一面，也有新的发展；其中还吸收了诸宫调的许多长处。

第二节　“说　话”

“说话”就是讲故事，但常引述诗词和骈文，因而当与吟诵相配合。从事这项民间艺术的人称为“说话人”。讲说故事的底本称为“话本”，本只供说话人使用，后也作为印刷品供一般读者阅读；但后者与前者在形态上当已有所不同，例如在文字上较为整饬等，并为了增加读者的兴趣，常配上插图。

“说话”在唐代就已经有了，但其具体情况现已不甚清楚；到了宋代，则据《东京梦华录》等书的记载，“说话”成为两宋市民所喜爱的民间艺术之一，甚为发达。南宋灌圃耐得翁《都城纪胜》的“瓦舍众伎”条谓：

> “说话”有四家。一者小说，谓之银字儿，如烟粉、灵怪、传奇、说公案（皆是搏刀赶棒及发迹变泰之事）、说铁骑儿（谓士马金鼓之事）。说经，谓

演说佛书;说参请,谓宾主参禅悟道等事。讲史书,讲说前代书史文传、兴废争战之事,最畏小说人,盖小说者能以一朝一代故事,顷刻间提破。合生,与起令随令相似,各占一事。

是以鲁迅、孙楷第等都以为"说话"四家是小说、说经(包括说参请)、讲史、合生。但因《都城纪胜》的原文是没有断句和标点的,倘用另一种方式来标点,就可把"合生"排斥在"说话"四家之外(例如,把"说话"和"说参请"各作为"说话"的一家)。同时,洪迈《夷坚志》支乙卷六《合生诗词》条有"江浙间路歧伶女有黠慧知文墨、能于席上指物题咏、应命辄成者,谓之合生"的话,更似"合生"不属于"说话"。但元代罗烨《醉翁谈录》卷一甲集《舌耕叙引》的《小说引子》说:"小说者流……或名演史,或谓合生。"此处的"小说",当就其广义的概念而说,与今天的所谓小说——也即"说话"——略同,而非仅指"说话"四家中的小说(故"演史"也可包括在"小说者流"之中)。由此看来,"合生"原在"说话"之内;而洪迈所说的那种"合生",显然不属于"小说者流",与"说话"四家中的"合生"当是同名异物。至于"说话"中的"合生"的具体情况,现已不能详知。有的研究者据"各占一事"之说,以为应由两个故事构成,如《清平山堂话本》中的《简帖和尚》含有"错封书"与"错下书"两事,原当属于"合生"①。这是一种可供参考的意见。

宋代的"说话"虽然主要在供市民欢乐的"瓦舍"演述,属于市民文学一类,但却深受志怪、传奇的影响。罗烨《醉翁谈录》的《小说开辟》指出:

夫小说者,虽为末学,尤务多闻。非庸常浅识之流,有博览该通之理。幼习《太平广记》,长攻历代史书。烟粉奇传,素蕴胸次之间;风月须知,只在唇吻之上。《夷坚志》无有不览,《琇莹集》所载皆通。动哨、中哨,莫非《东山笑林》;引倬、底倬,须还《绿窗新话》。

足见"说话"不仅与《太平广记》所收六朝至唐的志怪、传奇之文相联系,而且也以《夷坚志》和《绿窗新话》中宋人的志怪、传奇之作为养料。

"说话"在宋代虽很繁荣,但现在所见的话本至早为元刊②;而且,《醉翁谈录》虽然列载了大批话本名目,我们也已难于判断其孰为宋话本、孰为元话本了。不过,正因有了宋代"说话"的繁荣,在元代才出现了《三国志通俗演义》和《水浒传》那样的小说;所以,这是我国文学史上的一个十分重要的

---

① 今本《清平山堂话本》将《简帖和尚》列为"传奇",当是由于后来已不使用"合生"之名,故将它转入了"小说"的"传奇"类。

② 关于此点,参见章培恒《关于现存的所谓"宋话本"》,载《上海大学学报》1996年第1期。

现象。

第三节　志怪、传奇的俗化

唐代是我国传奇十分兴盛的时代，就文采与意想而言，宋传奇不免相形见绌。但宋代的志怪、传奇也有值得重视之处，那就是经历了一个俗化过程。从形式上来说，主要在于文字的渐趋通俗，描写的趋于细腻；从题材来说，则是与封建道德相违异的男女情爱故事的日益增多，市民阶层的人物和生活进入作品的逐渐增加。

这种俗化的过程是从北宋开始的。最早的代表是写隋炀帝故事的四篇作品：《大业拾遗记》、《隋炀帝海山记》、《炀帝开河记》、《隋炀帝迷楼记》。鲁迅《中国小说史略》将它们作为宋代传奇，当代研究者也有将它们定为唐代的，但这四篇中一再出现唐人应该避讳的字，如"世"、"治"等，自当为宋人所作。其作者均无考。大抵以《大业拾遗记》出现最早。

这四篇作品文字均较浅显通俗，如《开河记》的"知他是甚图画，何消皇帝如此挂怀"，《海山记》的"小儿子吾已提起，教作大家，即不知了当得否"之类，几已接近口语。又如《大业拾遗记》的如下一段：

> 帝昏湎滋深，往往为妖祟所惑。尝游吴公宅鸡台，恍惚间与陈后主相遇，尚唤帝为殿下。后主戴轻纱皂帻，青绰袖，长裾，绿锦纯缘紫纹方平履。舞女数十许，罗侍左右。中一人迥美，帝屡目之。后主云："殿下不识此人耶？即丽华也。每忆桃叶山前乘战舰与此子北渡，尔时丽华最恨方倚临春阁试东郭㕙紫毫笔，书小研红绡作答江令'璧月'句。诗词未终，见韩擒虎跃青骢驹，拥万甲直来冲人，都不存去就，便至今日。"俄以绿文测海蠡，酌红粱新醖劝帝。帝饮之甚欢，因请丽华舞《玉树后庭花》。丽华辞以抛掷岁久，自井中出来，腰肢依拒，无复往时姿态。帝再三索之，乃徐起，终一曲。后主问帝："萧妃何如此人？"帝曰："春兰秋菊，各一时之秀也。"后主复诗十数篇，帝不记之，独爱《小窗》诗及《寄侍儿碧玉》诗。……丽华拜帝，求一章。帝辞以不能。丽华笑曰："尝闻'此处不留侬，会有留侬处'。安可言不能？"帝强为之操觚曰："见面无多事，闻名亦许时。坐来生百媚，实个好相知。"丽华捧诗，赧然不怿。

写一梦境而细腻若此。各人声口，既甚逼肖，而陈后主、张丽华此类回忆又本不应向炀帝絮陈，是以似真似幻，颇有迷离之致。同时，这一节除说明炀帝"为

妖祟所惑”外，在故事的进展上别无其他意义；其描写的细腻实在于增加读者的兴趣。从这里也可看出当时的风气。

这之后则有《夷坚志》、《云斋广录》、《摭青杂说》中的若干作品，它们大致出于北宋末期至南宋前期。《夷坚志》作者洪迈(1123—1202)，字景庐，鄱阳(今江西波阳)人，绍兴十五年进士，淳熙二年(1175)以端明殿学士致仕。《摭青杂说》作者王明清(1127—1202后)，字仲言，汝阴(今安徽阜阳)人。曾任宁国军节度判官、泰州通判、浙西参议等职。皆为南宋前期人。《云斋广录》作者李献民，字彦文，开封府酸枣县(今河南延津)人，生平不详。该书卷首有北宋政和元年辛卯(1111)的序，而卷中所收《西蜀异遇》的故事却发生于绍兴(或以为系“绍熙”之误)年间，则其人实生活于北宋后期至南宋初期。

这些书中的作品值得注意的，有洪迈笔下的《王朝议》、《满少卿》、《李将仕》、《临安武将》、《吴约知县》、《丰乐楼》、《刘元八郎》、《西湖女子》、《张客奇遇》等，李献民笔下的《西蜀奇遇》、《钱塘异梦》，王明清写范希周夫妇与单符郎夫妇的两篇。从中可概括出如下几个特色：

首先，在语言上的浅显通俗都较明显。洪迈、王明清都是标准的士大夫，但其作也杂入口语。如《夷坚》支戊卷五《刘元八郎》中的“世上却有如此好人，真是可重”、“我自无饭吃，那得闲钱”，《摭青杂说》中范希周妻子吕氏所说的“他在贼中常与人作方便，若有天理，其人必不死”，“儿今且奉道在家，作老女奉事二亲，亦多少快活”之类，均是好例。这意味着他们已认识到使用此类口语乃是此类文体所需要的；因为他们当然不可能不会写纯粹的文言文。

其次，写人物的行为与对话都较细腻，如写吕氏与“贼党”范希周成婚后，朝廷派军队来征剿，二人被迫分离。作品中对此是这样写的：

> 是冬，朝廷命韩郡王统大军讨捕，吕氏谓希周曰：“妾闻正女不事二夫，君既告祖成婚，妾乃君家之妇也。孤城危迫，其势必破，则君乃贼之亲党，必不能免。妾不忍见君之死。”引刀将自刎。希周止之曰：“我陷在贼中，虽非本心，无以自明，死有余责。汝衣冠宦族儿女，虏劫在此，为大不幸。大将军士皆是北人，汝既是北人，或言语相合，宛转寻着亲戚骨肉，又是再生也。”吕氏曰：“果然，妾亦终身不嫁人。但恐为军人将校所掳，吾誓再不辱，唯一死耳。”希周曰：“我万一漏网，得延残年，亦终身不娶，以答汝今日之心。”

写对话的往复颇为细腻，其间感情的发展也颇自然，吕氏的愿意死和终于不死皆无矫强之迹。——她对希周是有感情的，但本是为“贼”所掳，所以又系念父母，想到有可能与他们重见，便又不想死了，但对希周又不能忘怀，所以决定不

再嫁人。再如《王朝议》写沈将仕被骗的过程也委曲周至，引人入胜。

第三，这些作品均以追求趣味为主，离开了劝善惩恶之类的道德目的。如写骗局的《王朝议》、《李将仕》、《临安武将》、《吴约知县》等，只是描绘骗术的高明，看不出有什么教育意义；《丰乐楼》写五通神的捉弄人，更无教育意义可言。不但如此，有些更显然与封建道德相违戾。吕氏被贼所掳，而终于与"贼党"结婚；单符郎的未婚妻以知县小姐的身份，竟然流落为娼，靦颜偷生。这都为封建道德所不容。但作品对她们都加以宽容，并含有同情之意。至于《西蜀奇遇》中的男主人公，明知其所眷恋的为妖狐，但因贪图她的美貌，宁死也不愿离开她；《钱塘异梦》中的男主人公与女鬼相爱，终于暴亡，其灵魂随女鬼而去。而作者对此均加以肯定、赞美，把欲望与爱情置于生命之上，这更与封建道德大相径庭。

第四，作品中的不少人物都是市民，如《丰乐楼》中的沈一、《满少卿》中的焦氏父女、上述写骗局的各篇中的骗子、《西湖女子》中的女子、《张客奇遇》中的张客等。这也意味着志怪、传奇向市民文学的倾斜。

正是在这样的基础上，南宋后期就出现了《红绡密约张生负李氏娘》这样的作品。

此篇全文见于《醉翁谈录》，但南宋末的《岁时广记》已引《蕙亩拾英集》说到这个故事，把这称为"近世"作品，则此一故事当出于南宋后期。所说的故事是：张生遇到一个美丽女子李氏，相约私奔；但后来又负心另娶；最后经官府审判，仍以李氏为正室，以后娶的为"偏室"。作品中对张生与李氏的私奔是采取肯定态度的。今引二人私会后的一段如下：

> 女曰："妾乃节度使李公之偏室也。公性强暴，威德之名，闻于辇下，伊必知之。妾虽处富贵，奈公年老，误妾芳年欢会，惟此为恨！……妾之此去，定当永诀，幽囚深院，无复再会，相思抱恨，有死无生，不若以死向君。愿君无忘今日之语，妾亦感恩地下！"言讫，香腮褭泪，翠黛愁萦。生曰："不意昨夜浓欢，变成今日离索。伊赋情如是，我非土木，岂能独生！愿与伊共死，庶免两处离愁。"女曰："子有此心，我之愿也。生既不得同床，同死庶得同穴。"乃解衣带作同心结，系于梁上，"乞与郎共死！"老尼在旁曰："是何言也！累劫修行，方得为人，岂可轻生就死！你门若要百年偕老，但患无心耳。"女与郎问计于尼。尼曰："但不得以富贵为计，父母为心，远涉江湖，更名姓于千里之外，可得尽终世之欢矣。"生曰："但愿与伊共处平生，此外皆不介意。"

这女子为有夫之妇，但嫌丈夫年老，"误妾芳年欢会"，而李生为了女子，竟然连

富贵、父母“皆不介意”，核以封建道德，均属大逆不道，而作品均加以肯定，这已与金元近世文学中歌颂爱情之作（参见下编）相通；但因《醉翁谈录》成书于元代，此等描写究竟出于南宋抑或元代就难以断定了。

此外，《青琐高议》别集所收《张浩——花下与李氏结婚》可能也出于南宋后期或稍晚一些。《青琐高议》作者刘斧虽生活于北宋仁宗至哲宗时期，但此篇题下有“新增”二字，当非原书所有。南宋前期的《绿窗新话》所收此一故事，题为《张浩私通李莺莺》，没有故事的后半；可见南宋前期这还只是一个一般的私情故事，到南宋后期或更晚一些才发展成为一个完整的争取婚姻自由的故事。作品中的女主人公不顾男女双方家长的反对，最后竟向官府告状，而成就了原无父母之命、媒妁之言的婚姻。作品虽写得较为粗糙，认为官府会支持男女的自主婚姻更是幼稚的设想，但女主人公的勇敢大胆，却是与元代杂剧中《墙头马上》的李千金之类的人物相通的。

第　五　编

近世文学

萌生期

概　说

作为历史时代区分之一的近世，指封建制后期并已有明显的市民色彩的时期。例如，在日本史上，即称江户时代（1603—1867）为近世。至于近世文学，则不仅文学所由产生的时代已应是近世，而且文学本身也应已具有近世的特征；就总体而言，其注重个人——包括个人的感情、欲望、自由、尊严——的倾向日益扩大和深化，对个人与环境的矛盾、对立的表现愈益丰富、深入、细腻、强烈。换言之，在我们所谓的中国近世文学时期的开始，文学里至少应已具有这样的迹象，而且并不是个别的、孤立的存在。

如同下文将要说明的，中国的近世文学始于金末之初，也即始于十三世纪初，比日本文学的进入近世期早了约四百年，但比日本文学的进入近（现）代期要晚数十年。这也就意味着中国文学的近世期特别漫长。因为在近世文学的发展过程中一再出现逆转和徘徊。大致说来，中国的近世文学可以分作五个阶段：萌生期、受挫期、复兴期、徘徊期、嬗变期。

中国近世文学的开始

近世文学时期，我们认为是从金末元初开始的。如从经济的发展来说，南宋后期较金末可能有过之而无不及，但我们迄今尚未在南宋文学中发现像《西厢记诸宫调》这样的作品。假如这种情况并不是由于资料的湮没而形成，那就意味着宋王朝的意识形态延缓了此类文学的产生。尤其是假如我们考虑到元代前期北方文学（以杂剧为代表）的成就远胜于南方文学，而对明代文学的复兴发生重大推进作用的前七子中的六个人①，就其籍贯来说，都不在宋金对峙时期的南宋辖区，那么，我们也许会觉得这问题实在值得研究。

假如说西方文艺复兴的基本是人文主义，是从以神为中心转向了以人为

---

① 参见本书第七编的有关部分。

中心，那么，中国的人文主义则是从以群体为中心转向以个体为中心；因为西方的中世纪以“神”的名义所扼杀的人的要求和权利其实也是个体的人的要求和权利。而中国从上古直到中世虽然似乎都重视“人”，但重视的只是作为群体的人；作为个体的人的要求和权利同样遭到扼杀。所谓“忠孝节义”，所谓“君要臣死，臣不死不忠；父要子死，子不死不孝”，所谓“饿死事小，失节事大”，其实都是扼杀个体的人的要求和权利。中国近世文学的基本点也就是在这种背景下逐步与以个体为中心的这种人文主义相联系的。

在这里需要说明的是：第一，中国近世文学的这种尊重个体的人的精神并不是突然发生的。在这以前已体现出某种程度的这样的因素，并成为文学发展的动因；但另一方面，就社会的统治思想而论，始终是以群体为中心，文学上出现的那些与此相违异的成分，只是植基于个人感情的某种自发性反应，而并非基于尊重个体的人的自觉精神，北宋诗词的分流、陆游对自己所作词的检讨，都可说明这一点，而且，即使是中世文学的杰出作家，其思想跟人文主义的距离始终是明显的，例如李白，当他沉醉于“朝天数换飞龙马，敕赐珊瑚白玉鞭”（《玉壶吟》）的时候，也就意味着他所要求的个人尊严已在封建的皇权面前被击得粉碎了。其次，在受到西方的民主主义思想影响之前，在中国的近世文学里也没有体现出完整的人文主义精神，但与其以前的文学相比较，却已较为集中地表达了对个人的要求和权利的尊重，而且逐渐地强化和深化。第三，中国近世文学对个人的要求和权利的尊重，首先较突出地表现在爱情方面，然后再逐步向其他方面扩张。

金代董解元的《西厢记诸宫调》虽是今存最早的中国近世文学代表作，但在这以前却已有不少类似的诸宫调的作品。《西厢记诸宫调》的开头部分述其将要演唱的故事时说：“也不是崔韬逢雌虎，也不是郑子遇妖狐。也不是井底引银瓶，也不是双女夺夫。也不是离魂倩女，也不是谒浆崔护。也不是双渐豫章城，也不是柳毅传书。”（〔柘枝令〕）此处所述，全都涉及男女情事，当也都是诸宫调所演唱的内容。其间如“双渐豫章城”、“井底引银瓶”当皆是金代的新作，泼辣大胆可与《西厢记诸宫调》相颉颃，非“崔韬逢雌虎”等诸篇可及①。这

① “双渐豫章城”及“井底引银瓶”分别见本编第一、二章。“崔韬逢雌虎”本事见《太平广记》卷433，叙崔韬娶虎妇事，原出唐陆勋《集异志》。周密《武林旧事》所载官本杂剧段数有《雌虎》（原注：“崔智韬”），是“崔韬”又名“崔智韬”。《醉翁谈录》小说名目中有《崔智韬》，《武林旧事》所载官本杂剧段数中有《崔智韬艾虎儿》，所演当也为崔韬事。“二女争夫”当为话本《红白蜘蛛》中红蜘蛛、白蜘蛛争夫事（《红白蜘蛛》今仅存一页，中无争夫事，但本该篇而作的《郑节使立功神臂弓》有此；余见本编第五章）；“谒浆崔护”本事见《本事诗》。“郑子遇妖狐”、“离魂倩女”、“柳毅传书”本事分别见唐传奇《任氏传》、《离魂记》、《柳毅传》。

也足见《西厢记诸宫调》在金代后期出现决非偶然，而是在若干同类诸宫调的基础上形成的出类拔萃之作。

《西厢记诸宫调》等作品对个人权利和要求的强调，从根底上来说，是一种市民意识，必须以一定的经济发展为基础。但在以前的中国历史（包括经济史）的研究中，往往强调辽、金、元的统治在经济方面所起的消极作用，近一二十年来随着学术思想的解放和学术环境的改善，看法有所变化。其实，辽政权的建立不仅对我国东北一带的建设有其积极作用，其所统辖的华北地区，在中唐以后就主要是藩镇跋扈、割据之地，在这以前也是作为军事重镇的生产滞后地区，辽政权对这些地区的建设也有贡献。在历史上，北京等地的建设达到相当的规模，则是在辽、金、元时期完成的。金的经济情况虽有待于进一步研究，但有两个数字非常值得注意。第一，金的户口数。泰和七年(1207)"十二月奏：天下户七百六十八万四千四百三十八，口四千五百八十一万六千七十九"(《金史・食货志》一)。这是金的户口的最高纪录。而南宋户口的最高纪录为淳熙五年的户 12 976 123，口 28 558 940。户虽多于金，人口却要少 1 700 余万。北宋户口的最高纪录为徽宗大观(1107—1110)年间的户 20 882 258，口 46 734 784(均见梁方仲《中国历代户口、田地、田赋统计》)，其人口也仅较金的最高纪录多 90 余万。当时人口的多寡是很能反映其政治、经济状况的，所以历史上多次有人主张以当地人口的增减作为考察地方官政绩的依据，南宋绍兴八年尚书刘大中就向政府提出过这样的建议(见《文献通考》)。所以，金的人口能达到这样的水平是并不容易的，何况当时的许多经济发达、人口众多的地区都在南宋的统辖下。第二，茶叶的消耗数。《金史・食货志》载："(泰和六年)十一月尚书省奏：茶，饮食之余，非必用之物。比岁上下竞啜，农民尤甚。市井茶肆相属，商旅多以丝绢易茶，岁费不下百万。"是以在这一年定下了"七品以上官，其家方许食茶"的规定。仅仅为了喝茶，全国每年就要消耗一百万两银子，而且"农民尤甚"；这种情况绝不可能出现在经济困窘的社会。加以茶是要从南宋进口的，仅此一项，也可见其商业的发达。"市井茶肆相属"又说明了市镇的繁荣。所以，在金的统治下出现市民意识的增长并不是奇怪的事。

元代经济的发展更为明显。在农业上，"元代岁入粮大于唐、宋，元时天下岁入粮为 2 422 余万石，比唐天下岁入粮 1 980 余万石增多 400 余万石。岁入粮数为面积产量的缩影。"①以前在说到元的统治对经济造成的破坏时，主要集中在农业方面；但由上引材料来看，元代即使在农业方面较之唐、宋也有进展。至于交通的发达，大城市的众多和繁荣，手工业和商业的兴盛，海外贸易

① 见余也非《中国古代经济史》，重庆出版社 1991 年版第 424 页。

的展开，都超过前代。以前的研究很强调元代手工业的官营性质，认为这是一种落后的生产关系。但在实际上，至迟在元代后期，民营手工业已大大超过了官营手工业。所以，市民阶层在元代远较以前壮大，上层市民的影响也远非前代可比，并日益渗入文化领域；元末在江南文化界很具声望的顾瑛、倪瓒（元镇）等人实都是上层市民。明代王世贞《艺苑卮言》说："吾昆山顾瑛、无锡倪元镇，俱以猗、卓之资，更挟才藻，风流豪赏，为东南之冠，而杨廉夫实主斯盟。"（卷六）"猗、卓"都是《史记·货殖列传》所载的靠经营手工业及其产品的货卖而成巨富的人。因而，顾、倪都是上层市民家庭出身。从王世贞的上项记载来看，这两人实为元末东南文坛盟主杨廉夫①的重要臂助。这样的人能在文化界有如此大的影响和声望，倪瓒本人并且是杰出的画家，这是以前的王朝所没有的现象。但在元末的东南地区，这却只是众多实例中的一项。关于元末以工商业者为主体的市民阶层在东南文化界的重要影响，陈建华氏《中国江浙地区十四至十七世纪社会意识与文学》有较具体的说明②，可以参看。

由此必然导致市民意识在文化方面的逐渐扩张，而金、元的统治阶层均为少数民族，尚未充分理解思想统制的重要性。他们虽也接受某些汉族士大夫的建议，颁布一些提倡儒学、甚至程朱理学的命令，但实际上并未发生多大作用。元末余阙《青阳先生文集》中的《送范立中赴襄阳诗序》说：

> ……郡中（指合肥。——引者）衣冠之族，惟范氏、商氏、葛氏三家而已。……皇元受命，包裹兵革……春秋月朔，郡太守有事于学，衣深衣，戴乌角巾，执笾豆罍爵，唱赞道引者，皆三家之子孙也。故其材皆有所成就，至学校官，累累有焉。……虽天道忌满恶盈，而儒者之泽深且远，从古然也。

作为"儒者之泽深且远"的证据的，竟是这些"衣冠之族"的子孙能在学校里举行祭祀等仪式时承担"唱赞道引"的任务，其"有成就"者还能当"学校官"——坐冷板凳的可怜的小官，这也足见当时儒学和儒者地位的低微了。何况在元代中后期又出现了以陆九渊学说来反对程朱理学的思潮③，蔓延到文学上，在元末造成了如下现象："近来学者，类多自高，操觚未能成章，辄阔视前古为无物。且扬言曰：'曹刘、李杜、苏黄诸作虽佳，不必师；吾即师，师吾心耳。'"（宋

---

① 杨廉夫即杨维桢，见本编第六章第三节。

② 见《中国江浙地区十四至十七世纪社会意识与文学》，上海学林出版社1992年版，第72—85页。

③ 虞集《送李彦方闽宪·序》："近日晚学小子不肯细心读书穷理，妄引陆子静之说以自欺自弃，至欲移易《论语章句》，直斥程朱之说为非……"

濂《答章秀才论诗书》)这种不师前人而“师心”的观念,显然出于陆氏“此心此理,我固有之,所谓‘万物皆备于我’。昔之圣贤,先得我心之所同然者耳”(《与侄孙濬书》)之说①,而与晚明的“性灵说”等尊重自我的思潮相通。从哲学与文学的关系说,元代中后期的由陆象山心学导致文学上的“师心”之论,不妨视为明代后期由王阳明心学发展到文学上尊重自我的思潮的预演。而对于异端的思想,元统治者与金统治者一样,并不加以禁绝。所以,朱元璋在总结元朝灭亡的教训时竟然说:“奈何胡元以宽而失,朕收平中国,非猛不可,然歹人恶严法,喜宽容,谤骂国家,扇惑非非,莫能治。”(《四部丛刊》影印隆庆本《太师诚意伯刘文成公集》卷一《皇帝手书》)所谓“以宽而失”当也包括在文化方面的宽松。

因此,从金代后期开始的文学面貌的演化,在元代不仅没有倒退,反而以更快速度前进。中国文学也就这样进入了近世,形成了近世文学的萌生期。直到朱元璋建立明王朝,采取打击工商业和抑制文化的政策,形势才有了大的逆转。不过,在明王朝建立的头几年,由于文化人都是在元代成长起来的,不可能立即改变态度,仍可视为近世文学萌生期的余波。

近世文学萌生期的特征

大致说来,中国近世文学萌生期有如下的特征。

第一,是市民意识在文学中的增长。

在这方面首先需要注意的,是对商人的评价。在这以前,文学中的商人一般是重利而无情的、生活放荡的、不合理地轻易获得高额利润的人物,也即传统的重农抑商观念的体现。但在中国近世文学中,一方面固然仍有以这种观念来写商人的,特别在元杂剧的那些涉及士子与商人争夺妓女爱情的剧本中,还显示出对商人的更大反感,这其实反映了在商人地位提高过程中的部分士大夫对商人的妒意②;另一方面却也出现了若干从另一角度来写商人的作品:

> ……食禾有百螣,择肉非一虎。呼天天不闻,感讽复何补?单衣者谁子,贩籴就南府。倾身营一饱,岂乐远服贾?盘盘雁门道,雪涧深以阻。半岭逢驱车,人牛一何苦!(元好问《雁门道中书所见》)

---

① “师心”之语最早见于《文心雕龙》的《论说》、《才略》等篇,虽含有不为古人所束缚之意,但并无不向古人学习的内容。只有从陆象山心学出发,才会得出古人虽佳也不必师、“吾即师,师吾心耳”的结论。

② 关于此点,可参阅郑振铎先生的《论元人所写士子商人妓女的三角恋爱剧》,最早刊于《文学季刊》一卷四期,后收入郑氏多种文集。

想着我幼年时血气猛，为蝇头努力去争，哎哟！使的我到今来一身残病。我去那虎狼窝不顾残生，我可也问甚的是夜甚的是明，甚的是雨甚的是晴。我只去利名场往来奔竞，那里也有一日的安宁？投至得十年五载，我这般松宽的有，也是我万苦千辛积攒成，往事堪惊。（秦简夫《东堂老》第二折〔滚绣球〕）

山盘盘，车逐逐，大车前行后车促。不愁雪里衣裳单，但恐雪深车折轴。行人岁暮心忉忉，天寒马疲牛腹枵，日落不知行路遥。今年月尾度敖鄗，明年月头过成皋，二月三月临帝郊。似闻物低米价高，莫使终岁徒劳劳。城中贵客朱门豪，狐裘绣襦红锦袍。琵琶合曲声嘈嘈，毡房肉阵传羊羔。雪花回风如席飘，卷帘醉脸殷若桃，岂知人间衣食如牛毛！（顾瑛《三二年来商旅难行，畏途多棘，政以为叹，徐君宪以〈雪景盘车图〉求题，观其风雪载道，不能无戚然也，遂为之赋云》）

以上所引，分别出于金代末期、元代中期和元代后期。虽然所写角度不同，但都注意到了商人生活的艰辛和痛苦。秦简夫《东堂老》的〔滚绣球〕用的是一个已经获得成功的老年商人的声口，而作者显然是同意这种观点的；它说明了商人的成功要付出多么重大的代价！是“不顾残生”地在“虎狼窝”拼搏的结果。顾瑛的那首诗，更进一步指出了商人与朱门豪贵不但绝非一路，而且处于生活的两极。这些与传统的对商人的观念都截然有别。尤其是秦简夫和顾瑛，显然是站在商人的立场上来说话的。这也可视为市民意识对文学的侵入。

其次，市民意识当然不只限于对商人的评价。正如恩格斯所早就指出的：“一方面，每一种新的进步都必然表现为对某一神圣事物的亵渎，表现为对陈旧的、日渐衰亡的、但为习惯所崇奉的秩序的叛逆，另一方面，自从阶级对立产生以来，正是人的恶劣的情欲——贪欲和权势欲成了历史发展的杠杆。”①因此，归根到底，市民意识的主要内涵就是背叛那“为习惯所崇奉的秩序”——群体对个体的束缚，以便市民们满足自己的欲望。他们所要满足的，不仅有贪欲和权势欲，而且还有性爱方面的欲求。恩格斯说：“性爱特别是在最近八百年间获得了这样的意义和地位，竟成了这个时期中一切诗歌必须环绕着旋转的轴心了。”②可见性爱在西方之特别受到重视，也是与市民等级的产生与发展分不开的。

---

① 《费尔巴哈和德国古典哲学的终结》，《马克思恩格斯选集》第四卷，人民出版社 1972 年版第 233 页。又，恩格斯是在阐发黑格尔的“恶是历史发展的动力借以表现出来的形式”的观点时说这番话的，把“贪欲和权势欲”作为“人的恶劣的情欲”是就黑格尔的哲学体系而言，并不是恩格斯自己的评价。

② 同上书第 229 页。

因此，在作为中国近世文学第一阶段的金元文学中，对爱情的讴歌就成为主要内容之一，金代诸宫调和元杂剧、散曲在这方面表现得最为清楚；对权势欲和对给人带来快乐的其他欲望的追求，在金、元文学中也开始出现，通俗小说在这方面提供了很好的例证。同时，这样的追求必然导致个体与环境的冲突，引起对长期崇奉的人生信念的动摇；金元文学于此也有相应的反映。这一切，有些是近世文学才出现的新内容，有些则是在原来基础上的重大发展；它们与五四新文学都有相通之处。

近世文学萌生期的第二个特征，是作为个体的人的独特性、人与环境的矛盾冲突得到了进一步的表现。

这一时期文学较之前代的一个明显的不同，就是文学的主干从作者自抒其情的抒情文学（并不排斥想像甚或少量的虚构）向虚构的叙事文学的转化。可以说，从先秦到宋代的文学是以上述抒情作品——特别是其中的诗歌——为主，但从金、元开始，就变成以虚构的叙事文学——杂剧、小说等——为主了。本世纪初，王国维吸取前人之说，提出“一时代有一时代之文学”的观点，分别以汉赋、唐诗、宋词、元曲等作为其各时代的代表性文学作品；这种看法曾一度成为中国文学史研究者的共识，近若干年已有学者公开表示异议。而从 1950 年代开始，由于片面地理解和强调文学的思想性，宋诗早已被置于宋词之上，王国维的上述见解也可说在那时已被否定了。不过，在金、元时代我们还找不出哪一位诗人或词人——从元好问直到杨维祯、高启——可与杂剧作家关汉卿、王实甫等相提并论的，所以仍只能把杂剧作为最能代表元代文学成就的文学样式。尽管《三国志通俗演义》和《忠义水浒传》也是杰构，但其出现已在元末乃至明初，非若杂剧贯穿整个元代。这也就意味着叙事性的杂剧乃是元代文学的主流，而抒情性的诗词则已退居次要地位了。也许我们还可以说，元末已经出现了长篇小说取代杂剧的趋势，而长篇小说仍是虚构性的叙事文学。

倘将元杂剧与宋词相比较，那么，杂剧有故事情节而词没有，所以很容易得出如下的结论：元代民众喜爱杂剧是因其有故事情节。但另一方面也应看到：元杂剧有些剧本的情节固然能吸引人，如《赵盼儿风月救风尘》；但有些剧本则情节毫无动人之处，全凭曲词来打动人，如白朴的《梧桐雨》。何况元杂剧的曲词大抵是对人物心理活动的描摹，如以情节的交代为主，很多曲词、甚至很多折都可删掉。例如，去掉了《西厢记》的“长亭送别”，张生仍然可以被迫赴长安应试，从而丝毫无碍于整个剧本的情节进展；《单刀会》中关羽在船上的唱词，对情节的推进也并无作用。因此，元杂剧的有些曲词并不是为情节服务的，倒是情节为这些曲词的出现提供了条件。仍以《西厢记》为例，倘若没有张

生被迫赴试的情节，就不可能有“长亭送别”的绝妙曲词。在这里也就可以看出曲词在元杂剧中具有极其重要的地位。而如将曲词和词相比较，常会使人觉得曲词能更具体地显示感情的内涵、人与环境的矛盾冲突。柳永的《雨霖铃》虽是词中写离情别恨的名篇，但我们既不知道他与那一位割舍不下的人的确切关系，又不知道他们分别的原因和可能的后果，虽然也很受感动，却不可能明确地体认其感情的内容，更无从体味到其中必然蕴含的个人与环境的矛盾冲突；而我们在读《西厢记》的“长亭送别”时，对这些都会有清楚的感受。造成这种差别的原因，完全在于词和杂剧的不同体制。假如我们把《窦娥冤》中窦娥被杀前所唱的那支著名的〔滚绣球〕与全剧割裂开来，那么我们在读它时绝不会像现在这样地被激动。由此可见，作为叙事作品的元杂剧，它的情节本身固然也能在某种程度上产生打动人的力量，而尤其不应忽略的是：叙事性还使作品有可能较完整地显示人物感情的来龙去脉、人与环境的矛盾冲突，从而使曲词更能表现人物的内心活动和更为感人。从有些著名剧本几乎没有什么故事性或在情节上仅仅是老调重弹（例如《倩女离魂》）这一点来看，有些作家写作杂剧和有些观众（读者）喜爱杂剧，实不在于追求情节，而是被上述与叙事性联系在一起的曲词特点所吸引。至于这种叙事性与虚构的联系——甚至可说是虚构的产物——则是不言自明的。

在这个意义上，我们可以说：金元杂剧的出现意味着人与环境的矛盾冲突、人的感情的具体内涵——实际上也就是作为个体的人的独特性——在文学中通过虚构而得到了进一步的表现。稍后出现的同是作为虚构叙事文学的《忠义水浒传》这样的小说巨著，则是杂剧此种传统的继续和发扬。

近世文学萌生期的第三个特征，是文学语言的开始变化。

从《诗经》、《楚辞》开始，中国文学所用的语言就与口语存在明显的区别。这种情况一直保持到宋代。即使是敦煌俗文学，其所用的也不是口语；尽管有些作品的语言看起来与口语相当接近，但那是作者不善于运用特殊的文学语言——文言文——的结果，并不是有意识地运用口语。在金元以前可以称之为使用口语的文献，是和尚谈禅、道学家讲学的“语录”，但那不是文学作品。

用口语——白话——写的文学作品，是从元代开始出现的。它们是：杂剧中的某些曲词、散曲中的某些作品、若干通俗小说；集大成的则是《忠义水浒传》。

今天还没有发现完全用口语写的元杂剧剧本，但却可以找到用口语写的若干单支曲。而特别值得重视的是：这些曲词往往是用来表现人物的极其激动的感情的。如《西厢记》中“长亭送别”的〔叨叨令〕、《窦娥冤》中窦娥临刑前的〔滚绣球〕、〔快活三〕、马致远《岳阳楼》中的〔贺新郎〕等等。现引〔叨叨令〕

如下：

见安排着车儿、马儿，不由人熬熬煎煎的气；有甚么心情花儿、靥儿，打扮的娇娇滴滴媚；准备着被儿、枕儿，则索昏昏沉沉的睡；从今后衫儿、袖儿，揾湿做重重叠叠泪。兀的不闷杀人也么哥！兀的不闷杀人也么哥！久已后书儿、信儿，索与我凄凄惶惶的寄。（〔叨叨令〕）

这些作家不是不会用纯粹的文言写漂亮的曲词，这有他们的许多作品为证。但为什么在这些地方又要写此种口语化的曲子呢？唯一可能的回答是：他们觉得在这些地方用口语比用文言更好。换言之，他们已经意识到了口语在某些方面较文言更具优越性。

在元杂剧中，虽然还没有整个作品的曲词都用口语的，但在散曲中却已出现了全用口语的套数。最突出的就是睢景臣的《高祖还乡》（〔般涉调哨遍〕）。这是一首讽刺之作。从睢景臣另一首套数《寓僧舍》（〔商角调黄莺儿〕）来看，他也不是不能用文言写散曲的。因此，他在《高祖还乡》中纯用口语，当是觉得在这类曲子中用口语更为泼辣和生动。

不仅如此，有些作家在运用口语写作方面已具有相当高的造诣：精练而富于诗意。白朴、马致远等都是如此。试看白朴的《秋》（〔越调天净沙〕）：

孤村落日残霞，轻烟老树寒鸦。一点飞鸿影下，青山绿水，白草红叶黄花。

除了“残霞”、“寒鸦”有点文学性的修饰以外，其他都是口语，但却使人看到了一幅很美丽而又略有惆怅意味的画面，色彩的调配也丰富而和谐。另有一支传为马致远作的〔天净沙〕（《秋思》），与此相似，但略有萧飒之意：

枯藤老树昏鸦，小桥流水人家。古道西风瘦马。夕阳西下，断肠人在天涯。

较之上一首，各具特色。但说出于马致远，则恐不确①。不过，马致远也确有优美的散曲：

他心罢，咱便舍。空担着这场风月！一锅滚水冷定也，再撺红儿时得热！（〔双调寿阳曲〕）

所用全是口语，而且精练生动，感情真切。尤其值得注意的是：前两首“天净

① 此首出于元代《梨园按试乐府新声》及《中原音韵》，均不署撰人；元盛如梓《庶斋老学丛谈》载此亦无撰人名；明蒋一葵《尧山堂外纪》始以此为马致远作（以上见隋树森氏辑《全元散曲》）。而蒋氏之说，实不尽可据。

沙"虽运用口语，但其结构和思考方式，仍是古典诗词的传统，而非日常语言的习惯；"寿阳曲"则显然与此相反。例如，前两首中没有一个主、谓语完整的句子，而"寿阳曲"诸句的语法关系却都清楚。像第三句，虽是主语的省略，但一望而知，其省去的主语乃是在第二句中出现并也被用作主语的"咱"。这是现在的白话文中都常在使用的方法。所以，这一首也就进一步显示出了向口语的倾斜。

正因元代已有不少作家开始运用口语来写作，所以，最后出现像《忠义水浒传》那样杰出的白话长篇小说，就并不是值得奇怪的事了。

在这里还应补充的是：由于元朝的最高统治阶层为蒙古族人，汉语的文言文当然是他们所不熟悉的；为了他们的方便，元代的有些公文已用白话。文学中的口语之作的出现，与这种情况可能有一定联系。但从元杂剧中以口语来表现人物的激动感情这一现象来看，作家实已对口语在文学创作中的优越性有所了解，而不只是被动地接受白话公文的影响。

近世文学萌生期的第四个特征，是有别于传统文人的作家群的逐步形成，从而导致某些异端性作品的出现。

根据现有资料，这种类型的作家，最早的是《西厢记诸宫调》的作者董解元。他生活于金代后期。在《西厢记诸宫调》的开头部分，他曾作过这样的自我介绍："秦楼谢馆鸳鸯幄，风流稍是有声价，教惺惺浪儿每都伏咱。不曾胡来，俏倬是生涯。""携一壶儿酒，戴一支儿花；醉时歌，狂时舞，醒时罢。每日价疏散，不曾着家。放二四，不拘束，尽人团剥。""俺平生情性好疏狂，疏狂的情性难拘束。一回家想么诗魔多，爱选多情曲。比前贤乐府不中听，在诸宫调里却数数。"稍后于他的另一作家关汉卿，则在《不伏老》中对自己作了这样的描绘：

> 我是个蒸不烂煮不熟捶不扁炒不爆响珰珰一粒铜豌豆，恁子弟每谁教你钻入他锄不断斫不下解不开顿不脱慢腾腾千层锦套头。我玩的是梁园月，饮的是东京酒，赏的是洛阳花，攀的是章台柳。我也会围棋会蹴踘会打围会插科，会歌舞会吹弹会咽作会吟诗会双陆。你便是落了我牙歪了我嘴瘸了我腿折了我手，天赐与我这几般儿歹症候，尚兀自不肯休！则除是阎王亲自唤，神鬼自来勾；三魂归地府，七魄丧冥幽。天那，那其间才不向烟花路儿上走。(〔南吕一枝花〕)

两相比较，我们可以发现他们之间的如下共同点：追求享乐，不愿接受束缚，也不愿按照传统的标准使自己成为"正派人"或"人上人"。在宋代的作家中，唯一与他们有些相似之处的是柳永。他的《鹤冲天》词也有"青春都一饷，忍把

浮名，换了浅斟低唱”之语，但该词的一开头就说：“黄金榜上，偶失龙头望。明代暂遗贤，如何向！”他是由于未能在“黄金榜上”题名，有激使然；这与董、关的出于“情性”之自然，很不一样。元代后来不少文人走的就是董、关的这种路子。其地位低的为“书会才人”——不登大雅之堂的通俗文艺工作者，在南戏《张协状元》中对他们的情况有所反映，那是一些能嘲风弄月，弹丝品竹，编写戏曲、小曲，也能上演的良家子弟，南戏的好些作品就是他们所编；地位较高的就成为元末杨维祯一类“狂生”、“文妖”①。

以前有一种看法，认为这一类作家在元代出现是由于文人儒士在元代不受重视、他们在社会上得不到应有的地位之故。但是，倘若不是经济的发展已为这一类作家提供了必要的生存条件，那么，文人儒士受轻视只能使他们改行成为商人、手工业者甚或沦为乞丐，却不能使他们过上董解元、关汉卿那样的“风流”生活。倘若社会已为他们提供了这样的生存条件，那么，他们就是社会向前发展的必然产物，而不是元王朝的轻儒政策所结下的苦果；轻儒政策至多只是促使某些本可不走这条路的人也走上了这条路而已。

随着这一作家群的逐步形成，在文学中必然会产生与封建主义的政治、道德原则相违背，从而体现了某种尊重个人权利的要求的作品。关于此点，在论述中国近世文学萌生期的第一个特征时已有所涉及，这里不再赘陈。

总之，就近世文学萌生期的上述特征来看，这时期的文学是在朝着新的方向——类似于五四新文学那样的方向——行进；当然，它跟五四新文学还有很大的距离。

---

① 参见本编第六章。

第一章　作为近世文学发端的金末文学

中国近世文学发端于金代后期，最早的两个代表性作家是元好问和董解元。金的文学一面继承北宋的传统，一面又继承辽的传统。正如反对接受宋、辽文化传统的金贵族完颜伟所说："自近年来多用辽、宋亡国遗臣，以富贵文字坏我土俗。"（《大金国志》）在金世宗（1161—1189在位）时期，这种局面已经奠定；但金的"土俗"只是遭到破坏而非完全消失，这就使金的文学仍有其自己的鲜明特色，给近世文学从金开始提供了有利条件。为说明这种情况，有必要对辽以来的文学发展稍作回顾。

第一节　辽以来文学发展的回顾

辽王朝的最高统治层为契丹贵族。因王朝的创立者耶律阿保机即为契丹人，在其于后梁贞明二年（916）开国时本名契丹国，到后汉天福十二年（947）才改称为辽。契丹原先活动于辽河上游一带，所过的是游牧生活。自阿保机建国后，逐步吸收汉族文化，发展农业，并向华北地区扩展，终致统治中国北部，与宋王朝对峙。在这过程中，许多汉族人成了辽的臣民，汉族文化与契丹文化不断融合，经济、文化日渐发达，连手工业和商业也随之进步。

契丹有自己的语言文字，契丹人的文学作品自当以契丹语作的为多；受汉文化影响后，也有以汉语来写作诗文的。限于种种条件，我们在这里作为研究对象的只能是以汉语写的文学作品和个别虽以契丹语创作，但却已译成汉文的作品。

现存最早的辽诗为耶律倍（899—936）的《海上诗》。他是辽太祖耶律阿保机的太子，但阿保机的妻子（皇后）却想让次子耶律德光继承帝位。阿保机死后，他主动让位给德光——辽太宗，却反而遭到疑忌，遂应后唐明宗之招，离辽

而去。临行前“立木海上”而刻此诗，故称《海上诗》：

> 小山压大山，大山全无力。羞见故乡人，从此投外国。（《辽史·宗室传》）

诗写得很质朴。以“小山”喻太宗，“大山”自比。说自己因受“小山”压迫而无力抗衡，深感羞耻，故而出奔。这种想法颇为幼稚，显得感情用事。由此也就可以了解，他原先主动把皇位让给太宗，太宗反而对他猜疑，就因他一直把自己看作“大山”，并认为“小山”不应“压大山”之故。换言之，在他眼中看来，太宗始终是弟弟，而不是理当压在自己头上的皇帝；这当然是已经当了皇帝的太宗所受不了的，两人的矛盾也就无可避免了。因此，在这首质朴的诗中，充分表现了率真、任情的特点。

随着对汉族文化的进一步吸收，契丹人用汉语写作诗歌的能力不断提高，礼义之重、尊卑之别一类的观念也日益取得统治地位；但率真、任情的这一面并未完全泯灭。在比耶律倍迟出生一百三十余年的辽道宗耶律洪基（1032—1101）的诗里，还可以看到这一点：

> （李处能）谓（刘）远曰：“本朝道宗皇帝好文，先人昔荷宠异。尝于九日进《菊花赋》，次日赐批答一绝句云：‘昨日吟卿菊花赋，碎剪金英作佳句。至今襟袖有余香，冷落秋风吹不去。’”（侯延庆《退斋雅闻录》）

此处的“先人”指耶律俨（《辽史》卷九八有传）；俨本姓李，自其父亲一代起赐姓耶律。这首诗除“卿”字是君臣间的习惯称呼外，通篇都是对《菊花赋》的衷心赞美，而看不出皇帝褒美臣下时所应具的分寸感；所以仍含有某种率真、任情的特色。

道宗的妻子萧观音（1040—1075），即懿德皇后，是用汉语写作的辽代诗人中最杰出的一个。由于统治集团间的内部倾轧，她被诬为与伶官赵唯一有私情而处死（“赐”自尽）。她所遗留下来的作品，有《回心院》（十首）、《怀古》、《绝命词》等。

作《回心院》时，道宗对她已经疏远了。她在诗中既写了被冷落的痛苦，也表现了对重新获得爱情的渴望：

> 铺翠被，羞杀鸳鸯对。犹忆当时叫合欢，而今独覆相思块。铺翠被，待君睡。（《回心院》其四）
>
> 剔银灯，须知一样明。偏是君来生彩晕，对妾故作青荧荧。剔银灯，待君行。（《回心院》其八）

无论写痛苦还是渴望，其感情都热烈而鲜明。作品的感染力也就在此。由于礼教

的束缚,在此之前的写上层妇女在两性关系上的痛苦、悲哀的作品,情感都颇含蓄;无论是女性自作或男性代作,全都如此。所以,《回心院》的这种特色,正是少数民族的上层妇女不同于汉族的上层妇女之处;尽管从《回心院》来看,她的依附意识也已颇为浓重,第九首的“爇薰炉,能将孤闷苏。若道妾身多秽贱,自沾御香香彻肤”,即是明证,但跟久受礼教熏陶的汉族上层妇女到底还不一样。

她的《怀古》写得相当大胆:“宫中只数赵家妆,败雨残云误汉王。惟有知情一片月,曾窥飞燕入昭阳。”从诗本身来看,是为赵飞燕翻案。意思是:宫中只责备(“数”)赵飞燕不贞,但有谁知道赵飞燕的真实情况呢?只有月亮才能在晚间进入昭阳宫看到她的一切!虽不知萧观音在此处是否含有以飞燕自寓之意,但对史籍上早有定论的赵飞燕秽乱宫禁之事加以怀疑,把对赵飞燕的批判说成是不明真情者的人云亦云,这是颇要胆力的,也非久受礼教熏陶的汉族上层妇女所敢为。

至于她的《绝命词》,乃是在被处死前所作。文中充满了悲愤和怨恨,毫无自我检讨之意,因而也可以说毫无忠爱之忱。所谓“忠臣去国,不洁其名”,也就是要使别人不认为皇帝把这位“忠臣”赶走是错的;她的《绝命词》却是在临死前还要进行抗争:

> ……岂祸生兮无朕,蒙秽恶兮宫闱。将剖心兮自陈,冀回照兮白日。宁庶女兮多惭,遏飞霜兮下击?顾子女兮哀顿,对左右兮摧伤!其西曜兮将坠,忽吾去乎椒房。呼天地兮惨悴,恨今古兮安极!知吾生兮必死,又焉爱兮旦夕?

作品中的刚烈之气,在柔弱的上层妇女中也是少见的。

辽时以契丹文所写的作品经过汉译而保存下来的,只有寺公大师的《醉义歌》。加以汉译的,是耶律楚材;译文即收入其《湛然居士文集》卷八,楚材并为之序:“辽朝寺公大师者,一时豪俊也。贤而能文,尤长于歌诗。其旨趣高远,不类世间语,可与苏、黄并驱争先耳。有《醉义歌》,乃寺公之绝唱也。”寺公生平无考,从此一序文中略可知其梗概。《醉义歌》所写,为醉中的乐趣;与此相对,则将人世间的恶浊予以揭露和批判。全诗气势磅礴,所谓“可与苏、黄并驱争先”,当就此而言。诗中多引史实与庄子之说,足见其对汉文化浸淫甚深,而仍高唱“德则利名何足有”,将这四者(“则”为“法”,见《尔雅》)全都否定,足以见其趋向所在。

总之,辽的文学虽日益受到汉文化的影响,但仍保有若干率真任情的特色。它与北宋文学都成为金的文学遗产。

金的最高统治阶层是女真贵族。金初的作家,很多都是由宋入金的汉人。

其中吴激(？—1142)兼擅诗词。宇文虚中(1079—1146)、高士谈(？—1146)皆善诗,蔡松年(1107—1159)以词与吴激齐名。入金之初,作家们新经世变,其作品均具有较真实、强烈的感情。诗歌固然脱出了重理智的藩篱,词也有悲慨之气。

佳气犹能想郁葱,云间双阙峙苍龙。春风十里灞陵树,晓月一声长乐钟。小苑花开红漠漠,曲江波涨碧溶溶。眼前叠嶂青如画,借问南山共几峰?(吴激《长安怀古》)

南朝千古伤心事,犹唱《后庭花》。旧时王谢、堂前燕子,飞向谁家?恍然一梦,仙肌胜雪,宫髻堆鸦。江州司马,青衫泪湿,同是天涯。(吴激《人月圆》)

两年重九皆羁旅,万水千山厌远游。白酒黄花聊度日,青萍绿绮共忘忧。却怜风雨梁山路,不似莼鲈楚泽秋。何必东皋是三径,此身天地一虚舟。(宇文虚中《己丑重阳在剑门梁山铺》)

登临酒面洒清风,竟日凭栏兴未穷。残雪楼台山向背,夕阳城郭水西东。客情到处身如寄,别恨他时梦可通?自叹不如华表鹤,故乡常在白云中。(高士谈《晚登辽海亭》)

倦游老眼,放闲身、管领黄花三日。客子秋多,茅舍外、满眼秋岚欲滴。泽国清霜,澄江爽气,染出千林赤。感时怀古,酒前一笑都释。千古栗里高情,雄豪割据,戏马空陈迹。醉里谁能知许事,俯仰人间今昔。三弄胡床,九层飞观,换取穿云笛。凉蟾有意,为人点破空碧。(蔡松年《念奴娇》)

这些作品,所写的角度不同,有的另具本事(如吴激之词,是为被金所俘虏的北宋宫女而作,"江州司马"则以自喻),有的并无背景;感情的内涵也有差别,或悲咽欲绝,或强自解免。但均出于真切的感受,因而能打动读者。这也就使金的文学有了一个良好的开端。

金注重文化建设,是从金世宗(1161—1189在位)时期开始的。他一面吸收宋、辽的文化,另一方面在可能范围内保存和发扬女真自己的传统,从而为金的文化发展奠定了基础。金代后期的文学家都是在金世宗及其以后的时代培养和成长起来的。

第二节　元好问及其他

在本书第四编《中世文学·分化期》的《概说》及有关章节中已经说明:唐

代的诗歌基本上是沿着魏晋以来的文学主流，朝着尊重自我(自我的感情)、追求文学的美的方向发展的，唐五代和宋的词则是这种传统的进一步演化，宋词对唐五代词来说更是新的高度；但从中唐时期起，诗歌中又出现了一种强调群体、强调为其政治和道德要求服务而漠视甚或排斥对美的追求的倾向，它虽然远未成为唐诗的主流，但在宋诗中却占了绝对的优势，并演变成为重群体、重理智的特色。而从元好问为其《遗山新乐府》所作《引》中我们可以知道，他是认为“宋诗人大概不及唐，而乐府歌词过之”(《彊村丛书》本《遗山乐府》卷首)的。他所肯定的正是中世文学的前一种传统，也可说他是沿着这一传统向前走的。他之所以如此，又取决于金的文学风气。

元好问的文学前辈

作为金的文学渊源之一的辽文学，原偏向于率真、任情，由宋入金的汉族作家也都表现出了感情较为真挚强烈的一面；而金的“土俗”本就注重感情，对男女之情的限制也少于汉族(见下)。这样就在文学中形成了一种重真情的风气。在年辈长于元好问的金代作家中，作为这种风气的代表——特别是在文学理论方面的代表，是李纯甫、周昂(？—1211)、王若虚(1174—1243)等。元好问对他们甚为尊重(见其所编《中州集》的有关部分)。他们对诗歌都强调应发自心声，而反对江西诗派。如李纯甫为《西岩集》作序说：“人心不同如面。其心之声，发而为言；言中理谓之文，文而有节为之诗。然则诗者，文之变也，岂有定体哉？故三百篇，什无定章，章无定句，句无定字，字无定音，大小长短，险易轻重，惟意所适。虽役夫室妾悲愤感激之语，与圣贤相杂而无愧，亦各言其志也已矣。”因而对江西派的“高者雕镌尖刻，下者模拟剽窜”加以嘲笑。王若虚的《滹南诗话》更明确提出：“哀乐之真，发乎情性，此诗之正理也。”又认为：“古之诗人，虽趣尚不同，体制不一，要皆出于自得，至其辞达理顺，皆足以名家，何尝有以句法绳人者？鲁直开口论句法，此便是不及古人处。”这也就意味着，到元好问踏上文坛的时候为止，主张诗歌必须出自心声、真情的观点已具有强大的影响。

元好问及其文学思想

元好问(1190—1257)，字裕之，号遗山，秀容(今山西忻县)人。兴定进士，曾任行尚书省左司员外郎等职。金亡不仕。在金、元之际声名甚盛，被认为金代最杰出的诗人。而他被我们认为是近世文学最早的代表作家之一，则尤由于其文学思想和词的创作。

他的文学思想显然受到李纯甫等人的影响。他论诗不但强调真，而且主张以自我为主。他在《新轩乐府引》中，提倡“情性之外不知有文字”、“非有意于文字之为工，不得不然之为工也”的写作态度，也即要求作品全本于情性，而不计文字的工拙；如果在感情的迫使下，非如此写不可（“不得不然”），就如此写，那必然是好作品。他认为新轩（张胜予）的词就是这样写出来的，因而，无论是“喜而谑之之辞”还是“愤而吐之之辞”都很能感动人。他把这意见告诉屋梁子后，“屋梁子不悦，曰：‘《麟角》、《兰畹》、《尊前》、《花间》等集，传播里巷，子妇母女交口教授，淫言媟语深人骨髓，牢不可去，久而语之俱化。浮屠家谓：笔墨劝淫，当下犁舌之狱。自知是巧，不知是业。陈后山追悔少作，至以“语业”命题，吾子不知耶？《离骚》之《悲回风》、《惜往日》，评者且以“露才扬己，怨怼沉江”少之；若《孤愤》、《四愁》、《七哀》、《九悼》、《绝命》之辞、《穷愁志》、《自怜赋》，使乐天知命者见之，又当置之何地耶？治乱，时也；遇不遇，命也。衡门之下，自有成乐，而长歌之哀甚于痛哭。安知愤而吐之者，非呼天称屈耶？世方以此病吾子，子又以及新轩，其何以自解？’”对此，他回答说：“子颇记谢东山对右军哀乐语乎？‘年在桑榆，正赖丝竹陶写；但恐儿辈觉，损此欢乐趣耳！’东山似不应道此语。果使儿辈觉，老子乐趣遂少减耶？……”（《新轩乐府引》）这也就是说：写作是为了“陶写”“情性”，以此来求得自己的“欢乐趣”，至于别人的反应，他都不放在心上，并且绝不因此而减少自己由写作得来的“欢乐趣”。他的这种视别人如无物，只求“陶写”自己“情性”以取得乐趣的写作态度，在中国文学史上是新的倾向，也可说是创作态度近世化的一种表现。这是元好问文学思想中最重要的内容。——元好问写过不少表述其文学思想的诗文，其中主张诗歌必须出于真情的，实与此相通，却无其尖锐性；其对个别作家进行评价的，所涉及的又多是文学批评中的具体问题。

元好问的词

在元好问的词中，存在着对于爱情的热烈讴歌。这与我国近世文学中赞扬爱情的诸宫调和杂剧显然属于同一范畴。

先看他的《梅花引》。其前有小序。这篇序也可视为短小的散文：

泰和中，西州士人家女阿金，姿色绝妙。其家欲得佳婿，使女自择。同郡某郎独华腴，且以文彩风流自名。女欲得之，尝见郎墙头，数语而去。他日又约于城南，郎以事不果来。其后从兄官陕右，女家不能待，乃许他姓。女郁郁不自聊，竟用是得疾。去大归二三日而死。又数年，郎仕，驰驿过家。先通殷勤者持冥钱告女墓云：“郎今年归，女知之耶？”闻者悲之。

> 此州有元魏离宫，在河中潬。士人月夜踏歌，和云："魏拔来，野花开。"故予作《金娘怨》，用杨白花故事。词云："含情出户娇无力，拾得杨花泪沾臆。春去秋来双燕子，愿衔杨花入窠里。"郎，中朝贵游，不欲斥其名，借古语道之。读者当以意晓云。"骨化形销，丹诚不泯；因风委露，犹托清尘。"是崔娘书词，事见元相国《传奇》。

再看词的原文：

> 墙头红杏粉光匀，宋东邻，见郎频。肠断城南、消息未全真。拾得杨花双泪落，江水阔，年年燕语新。　　见说金娘埋恨处，蒺藜沙草不知春。离魂一只鸳鸯去，寂寞谁亲？惟有因风委露托清尘。月下哀歌宫殿古，暮云合，遥山入翠颦。

元好问对这个悲惨地死去的女孩子显然持有深厚的同情。不过，她的家庭竟然同意她自己选择对象，而且她以一个未婚闺女的身份竟然可以与所爱的男性交谈，她的这种为爱而死的行为不但没有引起别人的鄙视，还有人到她的墓上向她报告有关情况和表示哀悼，这都说明她的家庭和社会对男女情爱采取了较为宽松的态度。这大概也就是金的"土俗"——一种特殊的文化传统。元好问的作品在这方面的表现以及我们在下一节中将要述及的许多讴歌爱情的诸宫调的出现，当都与这种文化传统有关。

元好问另一首与此相似的词是《摸鱼儿》，词前也有小序，格局同于《梅花引》序：

> 泰和中，大名民家小儿女有以私情不如意赴水者。官为踪迹之，无见也。其后踏藕者得二尸水中，衣服仍可验，其事乃白。是岁，此陂荷花开无不并蒂者。……曲以乐府《双蕖怨》命篇，"咀五色之灵芝，香生九窍；咽三清之瑞露，春动七情。"韩偓《香奁集》中自叙语。

至于词中感情，则较《梅花引》更为悲郁而深厚。

> 问莲根、有丝多少，莲心知为谁苦？双花脉脉娇相向，只是旧家儿女！天已许，甚不教、白头生死鸳鸯浦？夕阳无语。算谢客烟中，湘妃江上，未是断肠处。　　《香奁》梦，好在灵芝瑞露。人间俯仰今古。海枯石烂情缘在，幽恨不埋黄土。相思树，流年度，无端又被西风误。兰舟少住。怕载酒重来，红衣半落，狼藉卧秋雨。

在他想像中，眼前所见的并蒂荷花就是这对为情而死的男女的化身。他为他们不能像鸳鸯那样地享受爱情的欢乐而深感痛苦，认为这是人间的最大悲剧。但他又认为，他们的这种伟大的爱情已远远超脱了个人的生死，而将长存于天

壤间，活着的人们将永远从中受到激励和鼓舞。“相思树”三句由他们而说到了他自己：他也有刻骨相思的人，但随着韶光的逝去，他们一直未能聚首；今年又被耽误了！在这三句中，含有多少悔恨和思慕！而这就是被他们的爱情悲剧所唤起或强化的。“兰舟少住”以下诸句，语意双关。从字面上看，是表示自己要对这并蒂荷花多凭吊、瞻仰一会，生怕重来时这无比美好的一切都已凋残了。但联系“相思树”三句，人们自也可以获得这样的理解：既然美好的东西如此易于消逝，那么，“兰舟少住”以后，就赶快回到爱人那里去吧，不要再耽误了！

这一首不仅对那两个青年的反礼教的爱情作了热情的礼赞，而且真诚、大胆地写出了自己由此获得的启示，深刻而生动地显示了自己的震撼与共鸣，从而使读者受到强烈的感动。这真算得上“非有意于文字之为工，不得不然之为工也”。

把以私情为内涵的性爱提到这样的高度，较之《西厢记》、《墙头马上》等名剧对爱情的态度毫不逊色；就这点说，元好问与王实甫等人在思想上至少是处于同一水平的。

元好问的诗

元好问一生作诗极多，据传有五千七百余首，但保存至今天的不足一千四百首，且颇多应酬之作。而其佳篇，则均感情真挚强烈，足以感人。

赵翼《瓯北诗话》特别赞赏他的七言律诗，说“七言律则更沉挚悲凉，自成声调。……惜此等杰作，集中亦不多见耳。”这是说得很对的。实际情况确是如此。

他的七律，写得最好的是倾诉自己在这动乱的时代里的悲愤之作。在这里，我们可以看到社会对个人的压迫、个人的无奈与挣扎，我们的共鸣也就由此而产生：

> 惨澹龙蛇日斗争，干戈直欲尽生灵。高原水出山河改，战地风来草木腥。精卫有冤填瀚海，包胥无泪哭秦庭。并州豪杰今谁在，莫拟分军下井陉！（《壬辰十二月车驾东狩后即事五首》之二）
>
> 百二关河草不横，十年戎马暗秦京。岐阳西望无来信，陇水东流闻哭声。野蔓有情萦战骨，残阳何意照空城。从谁细向苍苍问，争遣蚩尤作五兵！（《岐阳三首》之二）

按照赵翼的说法，这些诗是“事关家国，尤足感人”。但如果我们把它们与杜甫的《新安吏》、《悲陈陶》等“事关家国”的诗相比较，就会发现，杜甫完全是站在“家国”一边，对敌方充满了憎恨，并且渴望己方群策群力，以取得胜利。但在

元好问的诗里，却完全看不到杜甫的那种政治热情。他所有的，只是对“生灵”即将被消灭干净的悲叹和战栗，对这种战争本身的愤怒。第一首的头两句和第二首的末两句，所写的就是这样的意思。

关于此点，还可以参看他的《十日登丰山》：“十日登高发兴新，丰山孤秀出尘氛。村墟带晚鸦噪合，林壑得霜烟景分。芳臭百年随变灭，短长千古只纷纭。诗成一叹无人会，白水悠悠入暮云。”此诗的后半首特别值得重视。在他看来，芳臭——以及与之相连的美丑、善恶、是非等等——本来是不断变化和没有意义的，历史上的短长也永远弄不清楚。所以，投身到这样的纷争之中，实在太不值得；可惜这样的想法无人能够理解。他的另一首《楚汉战处》对此说得更清楚：“虎掷龙拏不两存，当年曾此赌乾坤。一时豪杰皆行阵，万古河山自壁门。原野犹应厌膏血，风云长遣动心魂。成名竖子知谁谓，拟唤狂生与细论。”原来，历史上的那些大斗争，不过是双方的头头以乾坤为彩头的一场大赌博，那些个豪杰不过是他们的筹码，为此付出惨重代价的却是无数普通的个人。“原野犹应厌膏血”，这是怎样惨酷的画面！两相对照，我们就可以理解，前引诗中的“惨澹”两句和“从谁”两句，所表达的也正是这样的感情。

也正因此，这两首诗所强调的，并不是战争双方的是非，而是战争本身的残忍与恐怖。所谓“干戈直欲尽生灵”，是战争双方的生灵都包括在内的；“野蔓有情萦战骨”，所“萦”的也是双方战死者的骨。从而“争遣蚩尤作五兵”的质问，也就代表了在战争中备受磨折的双方普通人的共同心声。

在战争的进行过程中，双方使用的都是捍卫群体——国家——利益的名义；何况金王朝在当时显然是被侵害的一方，更易以群体的名义来号召和鼓动人们站在它的一边，但元好问却是这样的态度！这一方面可说是中唐以来的个体对群体的疏离感的进一步发展，另一方面也是由于如同《楚汉战处》所表明的，他对个体与群体的关系有了新的认识。这种认识也可说是个体观念在近世的强化。

他的这两首诗的感染力，首先就源于他自己对这种社会现象的强烈反感。如同《壬辰十二月车驾东狩后即事五首》之三所写：“郁郁围城度两年，愁肠饥火日相煎。”他自己就饱尝了战争的痛苦；也不得不面临死亡的威胁。他对于个人被这样地投入战乱自然充满了痛苦和愤恨，而这两首诗就正是他的充满激情的控诉。

其感染力的另一个来源，是诗中对战争的可怖场景所作的触目惊心的描摹。而他的“描摹”，主要恐源于想像。所谓“战地风来草木腥”，到底是他的幻觉抑或确有这样的气味固是疑问；至于“陇水东流闻哭声”及“野蔓”两句更完全是艺术创造，他当时置身于离岐阳很远的今河南省之地，哪能看到和听到这

一切？所以，这些全都是中唐以来运用诗人的主观以营造场景、意象的方法的发扬。不过他的想像丰富而细腻，能生动地传达出他所要使读者理解的战争的恐怖和残酷，让读者与他一起痛苦和憎恨。

除了七律以外，元好问的古诗也很受人称道，不但气势磅礴，而且"构思窅渺，十步九折，愈折而意愈深，味愈隽"（《瓯北诗话》），《望归吟》即是一例：

> 塞云一抹平如截，塞草离离卧榆叶。长城窟深战骨寒，万古牛羊饮冤血。少年锦带佩吴钩，独骑匹马觅封侯，去时只道从军乐，不道关山空白头。北风吹沙杂飞雪，弓弦有声冻欲折。寒衣昨夜洛阳来，肠断空闺捣秋月。年年岁岁望还家，此日归期转未涯。谁与南州问消息，几时重拜李轻车。

先写塞外的可怖，继写少年的雄心壮志，为第一折；接写少年愿望的落空与关山的苦寒，为第二折；再写其妻子的殷切期待与关心体贴，为第三折；转而写少年感到愧对妻子，又欲在边塞立功，为第四折；最后写李轻车已不可能出现，少年的愿望实已无从实现，为第五折。经过这样的五个转折，也就写出了人的主观愿望与实际无法吻合的悲哀，令人惆怅，也令人深思。

第三节　《西厢记诸宫调》

中国近世文学发端时期的另一代表作家是金代作《西厢记诸宫调》的董解元。"解元"是当时对读书人的敬称，"汤显祖评本"《西厢记诸宫调》说他名朗，研究者多以为不可凭信，该本是否为汤显祖评，也属疑问。《录鬼簿》说他是金章宗（1190—1208在位）时人，生平不详。

诸宫调是我国古代说唱艺术的一种，据宋代王灼《碧鸡漫志》载，为北宋神宗、哲宗时艺人孔三传所创：将宫调相同的若干曲牌联成一个首尾一韵的短套，再将宫调不同的若干个这样的短套联成长套，并杂以说白，用以说唱故事。因用琵琶等乐器伴奏，故又称"挡弹词"。

此等说唱故事的诸宫调，其渊源有二：一为唐代以来的说话。《西厢记诸宫调》说："此本话说唐时这个书生，姓张名珙……"此自是"说话"口吻。南戏《张协状元》中所保存的一段诸宫调，其体尤与"说话"相似。另据杨立斋〔般涉调哨遍〕套数（见下页注②）所述《双渐小卿》诸宫调演出情况来看，说唱时只有一个人；因其序中先说"赵真卿善歌（《双渐小卿》）"，又说"见杨玉娥唱其曲"（实际上杨玉娥在"唱"的同时还兼"说"，也见下页注②），可见表演时只有一个

人。这也与“说话”的方式相同。至其题材,则颇取唐代传奇,如《西厢记诸宫调》所提到的八个诸宫调作品,有四个即明确出于唐传奇(见本编《概说》),而《西厢记诸宫调》也自唐传奇出。是以《梦粱录》说:“说唱诸宫调,昨汴京有孔三传,编成传奇灵怪,入曲说唱。”(卷二十)另一渊源为宋的乐曲。当时最流行的歌曲为词,歌舞相兼的有传踏(也称转踏)、大曲;另有曲破,为舞曲,其乐则有声无词(皆见王国维《宋元戏曲史》)。而宋的转踏所用乐歌,则为诗、词。故诸宫调的乐曲,首先渊源于词,其次则大曲及其他民间曲词;当然并非照搬,而经过改造。以《西厢记诸宫调》的曲牌来说,如〔降黄龙衮〕、〔大圣乐〕[①]、〔伊州衮〕等均源自大曲,而〔哨遍〕、〔侍香金童〕、〔玉抱肚〕、〔应天长〕、〔剔银灯〕等均源自词牌;其不源于宋之大曲及词,而被元杂剧用为曲牌的,有近三十曲(参见《宋元戏曲史》),这当是诸宫调艺人的新创,在这中间可能参考了其他的民间乐曲或仍对大曲和词有所借鉴。总之,诸宫调是一种既有所承,又富于创造的曲艺。而它的创造性实不仅表现在音乐方面,尤在于人物的描绘方面。其写人物感情的深入、具体、细腻,既远远超过了唐传奇,更非现在所见的宋元说话所可望其项背。

《双渐小卿》及其他

目前所保存下来的诸宫调作品,以金代的为最早,但只有两种。一种就是《西厢记诸宫调》,另一种是《刘知远诸宫调》,已经残缺。而从《西厢记诸宫调》所叙述的来看,当时至少还有另外八种叙述男女情事的诸宫调作品(参见本编《概说》)。其中的“双渐豫章城”,当为张五牛创制、商正叔重编的《双渐小卿》诸宫调[②],是很值得重视的作品。

---

① 〔大圣乐〕为大曲;虽宋康与之以之为词牌,然与之为南宋初人,其时南北分裂,金人董解元不可能受其影响;《西厢记诸宫调》用〔大圣乐〕,当以大曲为据。

② 元杨朝英辑《朝野新声太平乐府》收有杨立斋〔般涉调哨遍〕套数,前有序云:“张五牛、商正叔编《双渐小卿》,赵真卿善歌。立斋见杨玉娥唱其曲,因作〔鹧鸪天〕及〔哨遍〕以咏之。”〔哨遍〕的〔二煞〕又说:“张伍牛创制似选石中玉,商正叔重编如添锦上花。”则所谓“张五牛、商正叔编”,实为张五牛创制,商正叔重编。其〔鹧鸪天〕则说:“烟柳风花锦作园,霜芽露叶玉装船。谁知皓齿纤腰会,只在轻衫短帽边。　啼玉靥,咽冰弦,五牛身后更无传。词人老笔佳人口,再唤春风到眼前。”“烟柳”四句当指《双渐小卿》中事。“啼玉靥”三句,当指赵真卿于五牛死后“啼玉靥”而“咽冰弦”,不再演唱此曲,故云“更无传”。“词人”二句,则说今由杨玉娥(“佳人”)重唱此“词人老笔”之曲,遂使“春风”再到“眼前”。可知赵真卿演唱此曲时是配以“冰弦”的。〔哨遍〕套数的〔一煞〕又以杨玉娥声口说:“俺学唱咱,学说咱……”又可知《双渐小卿》系有说有唱。《西厢记诸宫调》既说当时有“商渐豫章城”诸宫调,而此《双渐小卿》兼具说、唱,又配“冰弦”,与诸宫调的演唱情况相合,其时代也与《西厢记诸宫调》相近,故所谓“双渐豫章城”当即指此而言。

正叔名道，“滑稽豪侠，有古人风”，见元好问《曹南商氏千秋录》。同篇又说：“正叔年甫六十……癸丑二月吉日河东元好问裕之谨书。”是商道约生于金明昌五年（1194）。张五牛，当也为金代后期人，与商正叔、赵真卿都有交往，是以原来“善歌”“张五牛、商正叔编《双渐小卿》”的赵真卿于五牛死后悲痛得不再演唱（见上页注②）。有的学者因《梦粱录》提及绍兴年间南宋的“张五牛”，遂以为其人即“创制”《双渐小卿》诸宫调者。但绍兴末年（1162）距商道能改编《双渐小卿》的年岁至少五十年左右，赵真卿若与绍兴年间的张五牛交情深厚，以致五牛死后就不忍再唱他的作品，则在绍兴末年当也已十六七岁，换言之，其“善歌”张五牛原著、商正叔改编的《双渐小卿》时已为六七十岁的老妪，杨立斋却还以“啼玉靥”来形容她于五牛死后的悲痛，恐均无是理。绍兴间的张五牛与创制《双渐小卿》的张五牛当只是姓名偶同。

关于这一诸宫调的故事梗概，见于《醉翁谈录》（《永乐大典》卷 2405 引），大致为：双渐本是闾江县吏，苏小卿为知县的女儿，两人相爱。双渐为了博取功名以便与她成婚，就到远郡去刻苦读书。过了两年，小卿父母亡故，流落于扬州为娼，并为当地官员薛司理所包占；双渐辗转寻访到扬州，与小卿秘密往来。后来离开扬州，赴临川知县任。一天晚上，双渐泊舟豫章城下，恰值苏小卿也泊舟于此，但其时已经嫁人。双渐伺机与她同逃，遂得结为夫妇。诸宫调所唱，当与此大致相似，特别是关于豫章城私逃的一段，应也为诸宫调的重要内容之一，是以杨立斋的套数在概述双渐苏小卿的简况后，抚今追昔，有“而今汝阳斋掩绿苔，豫章城噪晚鸦”语，可知豫章城乃是双渐苏小卿故事中非常重要的地方。“汝阳”当即《醉翁谈录》的“闾江”——两人开始爱恋之处。古无“闾江”县，而“汝阳”与“闾江”发音相近；疑《醉翁谈录》所记，即源自诸宫调，但无文本可作依据，仅藉听闻，故将“汝阳”误作了“闾江”。又，据杨立斋曲所述，诸宫调中苏小卿的丈夫为茶商，还有苏小卿于金山寺题诗之事，这些在《醉翁谈录》中也省略了。

这一作品在讴歌爱情方面非常大胆：第一，苏小卿在当知县小姐之时就与双渐由相爱而欢好，完全不顾礼教的束缚与家长的权威；第二，在苏小卿沦为妓女、有了丈夫之后，双渐对她的爱情始终不衰；第三，双渐作为朝廷的命官，竟与有夫之妇私奔。

在《西厢记诸宫调》所举的作品中，还有一个“井底引银瓶”。那本是白居易《新乐府》中的一篇，题旨为“止淫奔也”。故其结语说：“寄言痴小人家女，慎勿将身轻许人。”其后白朴作《墙头马上》，则吸取其诗中的情节，却反其意而用之，成为赞扬私奔的剧本。至于诸宫调的“井底引银瓶”，到底是白居易诗的一路抑或白朴杂剧的一路，目前虽无其他证据，但《西厢记诸宫调》在举这些故事

以前，先说"比前贤乐府不中听，在诸宫调里却着数，一个个旖旎，风流济楚，不比其余"，接着再说"也不是崔韬逢雌虎，……也不是井底引银瓶"，则这些"也不是"者，应也是旖旎风流之作，只不过不是他所要说的那一个而已；所以此处的"井底引银瓶"当与白朴的《墙头马上》为同一倾向，否则就大煞风景而不风流济楚了。因而白朴之作实与王实甫《西厢记》一样，也是受诸宫调的启发。

由此可见，在《西厢记诸宫调》以前，金王朝已出现了不少讴歌爱情的诸宫调，其中如"双渐豫章城"、"井底引银瓶"等，与封建社会的道德观念都有剧烈的冲突。所以，《西厢记诸宫调》的产生，绝不是偶然、孤立的现象。

《西厢记诸宫调》

《西厢记诸宫调》的故事虽渊源于元稹传奇《莺莺传》，但在《莺莺传》中，崔、张的爱情并未受到来自第三者的阻碍，是张生主动抛弃了莺莺。因此，《莺莺传》的成就，是写出了莺莺的美丽、才华以及在爱情上的勇敢追求，也在某种程度上接触到了她的爱情悲剧。《西厢记诸宫调》在情节上作了如下的改动：第一，张生对莺莺的爱情是坚贞的，他们两心如一，但却受到了第三者的破坏；第二，在热心人帮助下，他们终于结合了。这样，此一作品的主题就转化成为争取恋爱——婚姻自由。

如果我们仔细想一想，就会发现：在这时期（金代后期）以前，我国几乎没有以争取恋爱——婚姻自由为主题的作品；有不少只是涉及这一问题而已。例如，《搜神记》中的《王道平》一条，虽然也写了婚姻不能自主所导致的年轻人的悲剧，但作品的主旨却在于证明精魂的实在及其力量的巨大。再如在《古诗为焦仲卿妻作》中，刘兰芝与焦仲卿本是夫妇，而且并不是自由的结合；其后的离异，乃是刘兰芝自己因受不住婆婆的压迫而提出来的。换言之，此一作品的主要冲突是家长制的威权与在家庭中处于被侮辱与被损害地位的年轻一代的冲突，而且这一冲突的起因完全与恋爱——婚姻自由问题无关；只是在此一冲突已把刘兰芝、焦仲卿推入更悲惨的境地以后，才产生了由于青年没有婚姻自主权而形成的第二次悲剧事件。但是，如果没有第一次冲突，就不会发生第二次悲剧事件；但如没有第二次悲剧事件，刘兰芝和焦仲卿也仍然只能在悲惨处境中苟延残喘，因为从作品的描写来看，焦仲卿母亲绝不会向他们让步。至于唐传奇《霍小玉传》中的霍小玉，本就不敢期盼与李益结婚，只希望同居一段时期，共度欢乐生活，然后李益与高门女子成亲，自己出家；李益虽与霍小玉海誓山盟，但根本没有为此作过任何努力，也即根本没有去争取过婚姻自由。但在金代后期，像《西厢记诸宫调》、《双渐小卿》诸宫调、"井底引银瓶"诸宫调等都

以争取恋爱——婚姻自由为主题，甚至上节引述过的元好问《摸鱼儿》，也是对争取恋爱——婚姻自由者的礼赞。而此一主题，不但在元明清文学中继续发出光耀，在五四新文学中也占有重要地位。也可以说，这一主题的出现与强化，是个人与环境的冲突加剧的折射。

与此相应，《西厢记诸宫调》对人物的感情作了相当细腻的描写。没有这些，是不可能真正表现个人与环境的冲突的。从文学发展的角度看，这是我国叙事文学的一大进步；在以前的叙事作品中从来没有出现过这样的描写。而这一成就的取得，又与我国抒情文学的进展分不开。从《诗经》、《楚辞》直到唐诗、宋词，就其最主要点来说，乃是抒情能力的进化：抒情日益走向具体和深入。因此，《西厢记诸宫调》在人物感情刻画方面的最大特色，是把抒情的手段用于叙事文学。

〔正宫〕〔梁州令断送〕帘外萧萧下黄叶，正愁人时节，一声羌管怨离别。看时节，窗儿外雨些些，晚风儿淅溜淅冽，暮云外征鸿高贴。风紧断行斜，衡阳迢递，千里去程赊。

〔应天长〕经霜黄菊半开谢，折花羞戴，寸肠千万结。卷帘凝泪眼，碧天外乱峰千叠。望中不见蒲州道，空目断暮云遮。　荒凉深院古台榭，恼人窗外琅玕风欲折。早是离人心绪恶，阁不定泪啼清血。断肠何处砧声急，与愁人助凄切。

〔赚〕点上灯儿，闷答孩地守书舍。谩咨嗟，鸳衾太半成虚设，独对如年夜，如年夜。守着窗儿闷闷地坐，把引睡的文书儿强披阅。检秦晋传检不着，翻寻着吴越把耳朵揿。　收拾起，待刚睡些儿，奈这一双眼儿劣。好发业，泪漫漫地会圣也难交睫。空自攧，似恁地凄凉恁地愁绝，下场知他看怎者。行志了，不觉声丝和气噎，几时捱彻？

〔甘草子〕我佯呆，我佯呆！一向志诚，不道他心趄。短命的死冤家，甚不怕神夭折？一自别来整一年，为个甚音书断绝？着意殷勤待撰个简贴，奈手颤难写。

〔脱布衫〕几番待撇了不藉，思量来当甚厮憋！孩儿！我须有见伊时，咱对着惺惺人说。

〔三台〕愁敧单枕，夜深无寐，袞袞。静闻沉屑。隔窗促织儿泣新晴，小即小叫得畅哰。辄向空阶那畔，叨叨地悄没休歇。做个虫蚁儿没些儿慈悲，聒得人耳疼耳热。

〔尾〕越越的哭得灯儿灭，惭愧哑！秋天甫能明夜，一枕清风半窗月。

这是写张生在赴长安应试后，在旅舍中满怀凄凉地思念莺莺的心情的。于此

需要说明的是：第一，像这种类型的对人物感情的描写，在《西厢记诸宫调》中不一而足，如写莺莺的〔越调水龙吟〕套（“露寒烟冷庭梧坠”）、写两人分别时的〔大石调玉翼蝉〕套（“蟾宫客”）和〔越调·上平西缠令〕套（“景萧萧”）等均是其例；但在我国以前的叙事文学（包括唐传奇和唐代俗文学）中是看不到的。由上引这些曲词，读者能较具体地感到这次离别带给张生的悲哀和痛苦，进而理解个人处境的不自由。尽管这次赴试是张生自己提出来的，但那是因为“功名世所甚重，背而弃之，贱丈夫也”（张生语）；他为了使自己不成为“世”所鄙视的“贱丈夫”，只好去应试，这里仍含有被“世”所迫的成分。其次，这些曲词里的对感情的描写，有许多与词相似之处。尤其是上引的第一、二支曲，所用的纯是词中常见的以写景来抒情的方法。所以，倘若不是以词为基础，诸宫调及以后的杂剧在人物感情描写方面绝不可能达到这样的水平。当然，诸宫调和元曲在写景时所用的文字较词更接近口语，词一般注重凝练，此则显得自由舒展。如第一支曲的“窗儿外雨些些，晚风儿淅溜淅洌”，此等相当接近口语的词句是词所忌的；既有了“愁人时节”，又出现“看时节”，既已说了“晚风儿……”，又加上“风紧……”，如此的复沓也非词所宜有。这样写的好处，是使人物的感情能自然而直接地与观众（读者）交流，而不必经过后者的仔细体味，因而更显生动。但这是一种以词为基础的演变，而非新的创造。第三，除此以外，上引曲词中还存在对人物心理活动的具体描摹。第四、五支曲是其突出代表。这样的描写在诗词里是没有的。其他体制的叙事文学中虽然有，但很少，而且往往用于说明其重要行动的原因，缺乏感情。如在敦煌发现的《伍子胥》（通常称为《伍子胥变文》）中写浣纱女自杀前的心理活动为：“君子容仪顿憔悴。倘若在后被追收，必道女子相带累。三十不与丈夫言，与母同居住邻里，娇爱容光在目前，烈女忠贞浪虚弃。”前三句主要说明其何以要自杀，后四句的意旨不很明确，不知是临死前回忆自己短暂的一生，含有留恋人间之意，抑或是因违背了自己一直不肯与男人说话的决心，懊悔自己“忠贞”“虚弃”。但无论作何种解释，都看不出浓厚的感情。而《西厢记诸宫调》的那两支曲，根本没有导致任何行动，只是说明了张生当时的情绪，它对张生今后的行为也无实际意义，从中所体现的感情——对莺莺的埋怨——却很强烈。所以，这跟以前叙事作品的心理描写并不一样。由于这种无理的埋怨既反映了他对莺莺的爱情和关心的深刻——他太渴望知道莺莺当前的情状了，也表明了他当时的悲哀和痛苦的酷烈——他的理智已几乎崩溃，这实是我国文学在描写人物感情方面的新探索和新收获。在以后的戏曲中，这种直接、具体描摹人物心理活动的方法被继续使用并有较好的效果，《窦娥冤》中窦娥在临刑前所唱的〔滚绣球〕就是一个突出的例子。但大致说来，我国古代文学使用这一方法相对较少，因

而更显得可贵；没有对人物心理活动的直接、具体而深人的刻画，是很难深人而生动地显示人物的感情和精神状态的。

《西厢记诸宫调》对描写人物心理活动的重视，还可以张生旅舍惊梦的一段来说明。张生因赴长安应试而与莺莺分别的当夜，在旅舍中梦见莺莺和红娘赶了上来，说要与他共赴长安。正在欢喜间，却有五千余人全副武装，前来搜捕莺莺二人，张生惊吓而醒。接下来就是如下一支曲词。

〔仙吕调〕〔醉落魄缠令〕酒醒梦觉，君瑞闷愁不小。隔窗野鹊儿喳喳地叫，把梦惊觉，人来不当个嘴儿巧。闷答孩似吃着没心草，越越的哭到月儿落，被头儿上泪点知多少！媚媚的不干，抑也抑得着。

这梦所起的唯一作用是写张生对莺莺的想念之切和神思颠倒(虽然也反映了前些时孙飞虎率五千士兵包围普救寺欲劫夺莺莺这一事件在他脑中留下的深刻印象，但这事件仍与莺莺有关)，再配以张生醒后的曲词，使人们对张生的旅途情思有生动的感受，至于对情节的发展，可说毫无意义。

总之，《西厢记诸宫调》的着重点及其成就，首先不在于情节的调整，而在于对人物感情的具体描写。正由于写出了张生(以及莺莺)对爱情的追求如此深切，人们才能具体理解性爱对个人的重要意义，也才能理解并同情他们为恋爱——婚姻自由所作的斗争，作品的主题意义就自然而然地显示出来了。

当然，作为一部规模较大的叙事作品，不能仅只写好两个主要人物。所以，与《莺莺传》相比，《西厢记诸宫调》增加了法聪、郑恒等人物，红娘、老夫人的作用也加强了。红娘被写成聪明、勇敢而富于同情心，法聪——一个原以“盗掠为事”、后因“悟世路浮薄”而出家的和尚——更是我国文学中的新形象，在某种意义上可说是鲁智深的前身。现引其出战时的曲词如下：

〔仙吕调〕〔绣带儿〕不会看经，不会礼忏，不清不净，只有天来大胆。一双乖眼，果是杀人不斩。自受了佛家戒，手中铁棒，经年不磨被尘暗；腰间戒刀，是旧时斩虎诛龙剑，一从杀害的众生厌，挂于壁上，久不曾拈。　顽，羊角靶尽尘缄，生涩了雪刃霜尖。高呼僧行，有谁随俺？但请无虑，不管有分毫失赚。心口自思念，戒刀举今日开斋，铁棒有打錾。立于廊下，其时遂把诸僧点。挡搜好汉每兀谁敢？待要斩贼降众，大喊故是不险。

〔尾〕开门但助我一声喊，戒刀举把群贼来斩，送斋时做一顿馒头馅。

俊爽的曲词生动地体现了他那不受羁勒的英雄肝胆。这是我国文学中最早出现的新型侠士的形象：他有非凡的勇力，但却有某种平民气质。就我国文学中以前的侠士形象来看，虬髯客与他相比具有贵族性，昆仑奴与他相比又具有

神秘性；而武松、李逵等人则是他的不同类型的后辈。

所以，在一部较大规模的作品中人物形象的增多和对次要人物的精心描画，也是最早由《西厢记诸宫调》所提供的艺术经验。应该说，这对作品主题的突出是有积极作用的。正是在红娘和法聪的帮助下，张生和莺莺的争取恋爱——婚姻自由的斗争才能冲破种种险阻而取得胜利。

最后，补充说明一下诸宫调的体制。诸宫调是叙述体与代言体相结合的文学作品，以代言体为主。据王国维《宋元戏曲史》说，元杂剧才是我国纯粹代言体的开始，那么，诸宫调中的代言体成分对纯粹代言体的元杂剧的出现应是有其积极作用的，何况元杂剧在人物描写和音乐方面都从诸宫调中吸收了许多营养（见下一章第一节），诸宫调的这种体制当然也会成为其借鉴的对象。今引一则为例：

〔般涉调〕〔哨遍缠令〕君瑞悬梁，莺莺觅死，法聪连忙救。"您死后教人打官防，我寻思着甚来由。……"

前三句为叙述体，以作者身份分别叙述三人的行动，"您死后教人打官防"以下几十句，都是以法聪声口所说的话，也就是代言体。后世弹词等曲艺都是这种叙述体与代言体的结合。

第二章　元代的杂剧

在中国近世文学中，戏剧和通俗小说占有极重要的地位，是最能代表近世文学水平的两种文学样式。而且，在元代绝大部分时间里，杂剧——元代戏剧中最重要的部门——的成就都比小说突出，较明显地体现了近世文学环绕着个人与环境的冲突而展开的新特色；直到元代末期，通俗小说才显示出重大的进步。这一差别的形成，主要在于元杂剧具有远比通俗小说丰富的遗产。

第一节　元杂剧的体制

从文学史的角度来说，元杂剧是我国戏剧文学创作中最早出现的重大成果。因为以关汉卿为首的不少重要杂剧作家的生活时期都跨金、元两代，他们的有些作品应该作于金代。可见这种体制的杂剧在金代已经产生。但现在仅能知道它是由宋杂剧演变而来，至于演变的具体过程以及此种杂剧正式形成于金代的什么时期，还有待于进一步研究。同时，关汉卿等人的杂剧中哪些是金代时所作，现在也已根本分辨不出了，故而笼统称为元杂剧。

从金代开始的这种杂剧，在体制上有如下特点。

第一，以唱为主，说白只起很次要的作用。

现存的元杂剧中，元刊本很少；要了解元刊杂剧的面貌，目前只能以《元刊杂剧》三十种为依据①。其中除根本没有说白者外，均只有极少的说白，略起前后连接作用。而现存的明本元杂剧一般都有较多的说白。是以有些学者认为：元杂剧作家写剧本时只有曲及极少量连接前后的、非有不可的说白，其余

① 此书为元刊，收关汉卿、高文秀、郑廷玉、马致远等人的杂剧三十种。1914年曾由日本京都帝国大学文科大学据元本景刻，1958年经影印而收入《古本戏曲丛刊》四集。

的说白都是由演员自己加上去的；元本杂剧所依据的是尚未增入演员所加说白的本子，明本元杂剧则以演出本为依据，把那些由元、明演员陆续增加的说白一起抄写或刊印出来了。而从明本元杂剧增出的说白来看，有些确与曲词存在矛盾。如明脉望馆抄校本《古今杂剧》所收关汉卿《单刀会》第一出，在正末扮乔公唱〔金盏儿〕夸赞关羽的英勇之前，有鲁肃的白："小官不曾与此人相会，老相公你细说关公威猛如何。"但在第四折关公与鲁肃见面时，却有这样的曲词："两朝相隔数年别，不付能见者，却又早老也。"（〔胡十八〕）"今日故友每才相见，休着俺弟兄每相间别。"（〔得胜令〕）可见关羽与鲁肃乃是分别了"数年"的"故友"，鲁肃怎能说"小官不曾与此人相会"呢？又，第一折乔公在唱〔那吒令〕说"收西川"一事之前，鲁肃白："收西川一事，我不得知，你试说一遍。"而其曲词是："收西川白帝城，将周瑜来送了。汉江边张翼德，将尸骸来当着。船头上鲁大夫，几乎间唬倒。你待将荆州地面来争，关云长听的闹，他可便乱下风雹。"（〔那吒令〕）其"你待将"以下，是对当日鲁肃想取回荆州的告诫，这之前是对"收西川"一事的回忆。而从这些曲词来看，鲁肃那时是参与"收西川"之役的，而且"在船头上""几乎间唬倒"，他又怎能说"收西川一事，我不得知"呢？这些说白若出于原作者之手，绝不会与曲词矛盾至此！此外，乔公在这一折中另有一支〔金盏儿〕："你道是三条计决难逃，一句话不相饶，使不的武官粗慥文官狡。那汉酒中劣性显英豪，圪塔的揪住宝带，没揣的举起钢刀。……"这里的背景是：鲁肃对其所定下的三条计策十分自负，拟在席间向关羽索取荆州，决心到时一言不让，而且认为对方一定无法可施，所谓"使不的武官粗慥文官狡"。因此，此曲的前三句是乔公复述鲁肃的如意算盘。这以下就是乔公估计关公所可能采取的办法：趁着酒兴显英豪，一把抓住鲁肃的腰带，举刀相胁，使鲁肃只好屈服。所以，在乔公的前三句唱词之后，鲁肃如要提问，只能问自己的这计策好不好，能否成功等等，想不到在明脉望馆本《单刀会》中，鲁肃于此处竟然提了一个与他们当时讨论之事风马牛不相及的问题："关公酒性如何？"设计这句说白的人显然没有看懂这段曲词，见乔公的下一句唱词是"那汉酒中劣性显英豪"，就以为他们是在研究关公酒性的优劣了。而在现存的元本《关大王单刀会》中，这样的说白完全没有①。从这些例子来看，明本《单刀会》之所以比元本《单刀会》多出很多说白，并非是因为元本对原作的删削，而是因为明本对原作的增加。元杂剧作家在写作时，说白的稀少程度大概与《元刊杂

① 元刊本《单刀会》的第一折，是乔公与鲁肃等共同在孙权面前讨论收回荆州的问题，明刊本此剧第一折则是鲁肃与乔公二人在一起讨论。所以明刊本此折的说白有些对元刊本根本不合适。

剧》的情况差不多①。王国维在为这三十种元刊杂剧景刻本所写的序中说："此本虽出坊间，多讹别之字，而元剧之真面目，独赖是以见。"实在是说得很精确的。

杂剧曲词重在抒情；有些虽为写景，也是抒情性的。元杂剧作家在创作时既然只写曲词和极少量非有不可的说白，这意味着元杂剧所重视的，主要是代剧中人物抒情。至于戏剧的矛盾、冲突怎样展开，剧中人物的相互关系怎样突出，作家似尚未多作考虑，否则就不会这样轻视说白了；因为要较好地解决那些问题，必须尽量发挥说白的作用。

在这里顺便说明一点：除了少数尚有元刊本传世的杂剧以外，我们今天已经无法分辨明本元杂剧中的说白哪些是作家所写，哪些是元代演员抑或后人所加，所以，它们不能作为我们研究元代作家的剧本的依据，正如我们不能把后世昆曲演出本中的说白作为研究原本的依据一样，尽管在其中也许包含着原作者所写的极少量说白。

第二，元杂剧一本四出；还可加楔子，通常加一个。因此一般篇幅较短小。只有《西厢记》等个别的例外，才用几本来表现一个连续性的故事；但每本仍具有相对的独立性，说明其仍遵守杂剧的规范。此外，每折都只能由一个剧中人

① 部分学者认为明本元杂剧的说白是元剧原有的，其理由是：第一，明本元杂剧说白中含有一些明人已经不懂的古语，必是元人所作；第二，明本杂剧的说白虽较元本杂剧为多，但元本杂剧的说白明本基本都有，且文字也大致与元本所有的一致，足见明本杂剧的说白并非后人任意制造而应有其依据；且明本杂剧所多出的说白，与元本杂剧的说白都有曲白相生之妙，当都出于原作者之手。元本之少去许多说白，当是刊印此等杂剧的元代书坊所删。因它们大概是供人们在观剧时使用的，曲不易听懂，所以要参看这些本子，白听得懂，所以在本子里可以删去。第三，明本元剧中的说白鄙俚蹈袭的虽多，但其杰作如《老生儿》等妙处全在于白；这种白必然出于作者。第四，周宪王朱有燉离开元代不远，其自刊杂剧曲白俱全，可见元杂剧作者写作时也是如此。不过，上述理由似乎不充分。第一，说白倘是演员所加，则元代演员当然也会使用这些明人已经不懂的古语，并不能由此证明这些说白必然出于杂剧作者之手。第二，如明本所据为演出本，演出本中自应有作者所写之白，这并不能作为演出本的其他说白也出于作者的依据；何况明本《单刀会》的说白显与曲词存在矛盾。至于说到明本多出来的说白的"曲白相生之妙"，那么，一则持这种意见的研究者也承认元杂剧中说白的"鄙俚蹈袭"之多，能达到"曲白相生之妙"的其实是少数，再则元杂剧演员中有些人颇有才气，这从《青楼集》中所记女艺人的情况就可想见，因此有少数剧本经演员添加说白而达到"曲白相生之妙"也非不可能之事。何况说这些元刊本杂剧是供人观剧时所用也全凭想像，并无证据。第三，《老生儿》作者武汉臣尚有另两个剧本存世：《李素兰风月玉壶春》及《包待制智勘生金阁》。其曲、白均不见出色。然则《老生儿》说白之妙，恐正可作为该本说白不出于作者之证。第四，朱有燉的杂剧"颇杂以南曲，且每折唱者不限一人，已失元人法度矣。"(《宋元戏曲史》十六《余论》)是以倘若元代杂剧家写剧本只有极少量的白或不写白，他却要把说白写得很多，也没有什么可以奇怪的。他既写了这么多说白，那么，在自刊剧本时把这些说白一起刊印，也是情理中事。

唱，每本又只能由一个脚色唱，在通常情况下也就是由某个剧中人把一本四折的歌唱全都包下来①。这样的折数规定和歌唱方式，既不利于戏剧矛盾、冲突的展开，也不利于表现和强化人物之间的相互关系。这再次说明元杂剧实是以代剧中人物抒情为主，而且主要是代一个人物抒情。

这样的一种格局，给剧作家的创作带来了无法克服的困难，因为剧中的主角永远无法与别人对唱，从而不可能充分地互诉衷肠，也不可能针锋相对地展开斗争。《西厢记》在这方面虽似有所突破，但也不知其是否为明人所改②。

第三，元杂剧的脚色分为末、旦、净、外、杂五个大类。主角分别由末或旦充任，因而整个剧本也只能分别由末或旦演唱。末唱的称"末本"，旦唱的称"旦本"。倘与宋杂剧比较，那么，末可能由"末泥"演变而来，因为宋杂剧中"末泥为长"(《梦粱录》)，而元杂剧的末是可以充主角的。但也可充任主角的"旦"却是元杂剧新增的。这同时意味着宋杂剧原来没有以女性为主角的剧本；因此在元杂剧的旦本戏中，具有比末本戏更多的创造性。也许可以说：元杂剧对女性问题的重视是破天荒的。

第四，从音乐的角度看，元杂剧的曲调与词及诸宫调都有较密切的关系。曲的最基本单位为单支曲。这些单支曲的曲调(曲调的名称就是曲牌)又按照各自的音乐特点分别隶属于不同的宫调。元杂剧的曲调在这方面有两点值得注意：第一，其曲牌与词牌有较紧密的联系。王国维曾就元杂剧的曲牌作过一个初步的统计，发现其名称为前此所有者将近一半；其中出于大曲的十一，出于唐宋词的七十五，出于诸宫调的二十八。出于词的在这三项的总数中占65%强。换言之，北曲曲牌之出于词牌的，占全部曲牌数的30%左右。这说明，元曲在音乐上对大曲、诸宫调都有所吸取，于词尤甚；当然，曲还从当时的民间音乐——包括金、元时的少数民族音乐——中吸收营养，这才形成了自己的音乐特点。而由于曲与词在音乐上的这种密切关系，曲在文学方面也很自然地吸收了词的种种长处。中国的目录学在分类上把词曲列为一类，把诗列为另一类，这是很符合实际情况的。也正因此，曲在抒情(包括抒情性的写景)上有唐宋词这样的很丰富的遗产可以借鉴，其抒情能力自然大为提高。而在词与元杂剧间起中介作用的，则是宋杂剧。上一编第八章已经说过，宋杂剧中的歌舞戏一类，分别用大曲、词和诸宫调等演唱，作为宋杂剧后裔的元杂剧因此而与大曲、词和诸宫调在音乐上建立联系并进而在文学上吸收营养乃是很

---

① 只有当某个脚色在一个剧本中扮演两个或多个剧中人物时，才会出现在一本中由两个或多个剧中人歌唱的情况；但就每一折来说，仍只能由一个剧中人歌唱。

② 明本《西厢记》有若干不符合这种规定之处，但目前所能见的《西厢记》以弘治本为最早，而此本显已经过明人的改动，目前无法确定这些不符规定之处是否为明人所改。

自然的事。第二，元杂剧除了在曲牌的创制方面对诸宫调有所继承外，在曲牌的组合方面更采取了诸宫调的原则。如按照王国维的统计，那么，源自诸宫调的曲牌数占元曲全体曲牌数的10%以上。而且，由于诸宫调作品绝大部分已亡佚，这一统计数字恐远不能反映实际情况。至就曲牌的组合说，诸宫调以同一宫调的若干曲牌构成小套，再以宫调不同的若干小套构成大套，元杂剧则在每一折中由同一宫调的若干曲牌组成套曲（也称套数），在另一折中再组构其他宫调的套曲，最后合四折而成全本，这和诸宫调的曲牌组合法显然是相通的。经过这样的组合，元杂剧在音乐上既显得丰富多彩，又不致因频繁改变宫调而流为芜杂和不易操作。而元杂剧在音乐上对诸宫调的这种大力继承，也反映了二者在文学上的关系。宋杂剧以打诨为主，诸宫调则以抒写人物的感情为主；元杂剧走的正是诸宫调的路子。至于《西厢记诸宫调》及其所提到的其他诸宫调作品绝大部分都有相应的杂剧剧本，也从另一角度反映了二者在文学上的关系，而王实甫《西厢记》之曾吸取董《西厢》尤为明显。

总之，金元杂剧是在我国韵文经过从《诗经》以来的长期发展而兴起的唐宋词高度抒情能力的基础上，通过对宋杂剧的继承改造，并着重吸取诸宫调作品的营养而形成的戏剧文学样式。它的最大长处，是以抒情为手段，具体、细腻地描写人物的感情及其发展，从中体现个人与环境的冲突。至于戏剧文学的其他要素的实现，则还有待于此后的努力。

第二节　关汉卿和他的杂剧创作

王国维在《宋元戏曲史》中将元代的杂剧创作分为三期。按照他的意见，第一期为蒙古孛儿只斤窝阔台（即元太宗）取中原至元世祖统一全国的时期（1234—1279），他称之为“蒙古时代”，其作者“皆北方人也”；第二期为全国统一后元王朝的统治相对稳定的时期（1279—1340），他称之为“一统时代”，其作者除由第一期延续至第二期者以外，以南方人为多，“否则北人而侨寓南方者也”；第三期为元末，他称之为“至正（1341—1368）时代”。这是一种较为科学的分期法。他说：“此三期，以第一期之作者为最盛，其著作存者亦多，元剧之杰作大抵出于此期中。至第二期，则除宫天挺、郑光祖、乔吉三家外，殆无足观；而其剧存者亦罕。第三期则存者更罕，仅有秦简夫、萧德祥、朱凯、王晔五剧，其去蒙古时代之剧远矣。”（《宋元戏曲史》九《元剧之时地》）至元杂剧的代表作家，则是关汉卿、王实甫、白朴、马致远、郑光祖等。关汉卿与马致远、郑光祖、白朴常被称为元曲四大家，而就创作成就说，实以他与王实甫最为突出。

在这五个作家中,关、白都属于第一期,马致远介于第一、二期之间,郑光祖属于第二期。王实甫的时代在研究者中存在不同看法,现姑次于马致远之后。

一、关汉卿的生平与个性

关汉卿是元代杂剧的奠基人,也是我国文学史上最早的伟大戏剧家。然而有关他的生平情况,现存资料甚少,而且说法不一。

据元末钟嗣成《录鬼簿》记载:"关汉卿,大都人①,太医院户②,号已斋叟。"并将其列在"前辈已死名公才人有所编传奇行于世者"之首。《录鬼簿》有至顺元年(1330)所作序,而杨维祯于天历(1228—1330)年间所作《宫词》之二曰:"开国遗音乐府传,白翎飞上十三弦。大金优谏关卿在,《伊尹扶汤》进剧编。"清人楼卜瀍《铁崖逸编注》征引杨氏《周月湖今乐府序》所说"以今乐府鸣者,奇巧莫如关汉卿",认为"关卿"即关汉卿。据此,关汉卿在金亡前当已成年。随后铁崖友人朱经在《青楼集序》中还明确提到"金之遗民若杜散人(善夫)、白兰谷(朴)、关已斋辈",入元后"皆不屑仕进,乃嘲风弄月,留连光景"。至其卒年,则可依据其散套《杭州景》(〔南吕一枝花〕)中"大元朝新附国,亡宋家旧华夷"等语而定在南宋灭亡的1279年以后③。

与传统士大夫的人格心态大异其趣,关汉卿是一位自由洒脱、狂放不羁的旷世奇才。陶宗仪《辍耕录·嗓》称关汉卿为"高才风流人也",而他本人却自命为"浪子风流",其散套《不伏老》(〔南吕一枝花〕)正突出地表现了他这方面的生活与个性。他毫不掩饰地自叙其"半生来弄柳拈花,一世里眠花卧柳"的生活经历,自称为"普天下郎君领袖,盖世界浪子班头"。曲中所自夸的"会围棋会蹴踘会打围会插科,会歌舞会吹弹会咽作会吟诗会双陆"的多才多艺和无论如何都要"向烟花路儿上走"的倔强精神,实际上是对世俗享乐的合理性的肯定,是以他主张的"人生贵适意"(〔双调乔牌儿〕)的人生哲学为精神支柱的,也即其《闲适》所谓"适意行,安心坐,渴时饮、饥时餐、醉时歌,困来时就向莎茵

① 大都:今北京。

② 太医院户:指其户籍为医户。一本"太医院户"作"太医院尹"。

③ 关汉卿有散曲《大德歌》,有些研究者以为"大德"是指元代年号(1297—1307),故以为关汉卿当死于1297年以后;但也有研究者认为"大德"并非指元代年号。又,现存关汉卿杂剧《窦娥冤》的说白中谓窦天章任"两淮提刑肃政廉访使",有些研究者因元代设肃政廉访使在至元二十八年(1291),故定关汉卿卒于此年之后;但也有研究者认为元代只有"提刑按察使",后改"肃政廉访使",并无"提刑肃政廉访使"这样不伦不类的官名,且窦娥的唱词中也只说自己是"提刑的女孩","提刑"自是"提刑按察使"的简称,故说白中的"提刑肃政廉访使"当系后人所改。

卧”,“离了利名场,钻入安乐窝,闲快活”(〔四块玉〕)。这里一方面可以看到魏晋以来士大夫中的重视“适己”的思想影响,另一方面也可以看到市民生活情趣的痕迹。这种重个人的观念,在他的杂剧作品中就表现为对个人命运的关怀和思考,有时并进而与当时的社会现实相对立。

二、关汉卿的杂剧创作

关汉卿是我国古代创作戏剧数量最多的作家,见于著录的杂剧共有六十六种,现存十八种:《窦娥冤》、《救风尘》、《望江亭》、《诈妮子》、《拜月亭》、《单刀会》、《西蜀梦》、《哭存孝》、《绯衣梦》、《金线池》、《谢天香》、《玉镜台》、《蝴蝶梦》、《鲁斋郎》、《五侯宴》、《陈母教子》、《裴度还带》、《单鞭夺槊》。其中《鲁斋郎》以下五种是否为关汉卿作,尚有争议。由于关汉卿是杂剧的早期作家,他的作品虽有不少获得很大的成功,也有一些尚残留着不成熟的痕迹;但即使是后一种,在表现剧中人物的思想感情上也有许多动人的段落,只不过结构尚欠完整而已。作为前一种代表的是《窦娥冤》、《望江亭》等,作为后一种代表的是《单刀会》、《哭存孝》。现分别介绍如下。

《窦娥冤》

关汉卿的剧作中,成就最高的是《感天动地窦娥冤》(简称《窦娥冤》)。它被公认为元杂剧中最伟大作品之一,王国维甚至认为,“即列之于世界大悲剧中,亦无愧色也”(《宋元戏曲史》)。其所以感天动地,震撼人心,就在于剧本写出了社会对窦娥的扼杀和她在孤立无助情势下的抗争和怀疑,立体地展示了其悲剧根源的广泛社会性及其悲剧性格的丰富内涵。

窦娥三岁丧母,七岁时被父亲作为高利贷的牺牲品而送到蔡家做童养媳,十七岁成亲,不久丈夫病亡,年纪轻轻就成了寡妇,在痛苦中忍受着煎熬:

> 〔仙吕〕〔点绛唇〕满腹闲愁,数年坐受,天知否?天若是知我情由,怕不待和天瘦。
>
> 〔混江龙〕则问那黄昏白昼,两般儿忘餐废寝几时休?大都来昨宵梦里,和着这今日心头。催人泪的是锦烂熳花枝横绣闼,断人肠的是剔团圞月色挂妆楼。长则是急煎煎按不住意中焦,闷沉沉展不彻眉尖皱,越觉的情怀冗冗,心绪悠悠。(第一折)

这两支曲子以接近口语而又极有深度的语言,写出了这位年轻寡妇的深沉的痛苦。绣闼边花枝烂漫,妆楼的上空月儿团圞,这本来是美丽的景色,但给她

带来的却是泪落、肠断的悲哀。她镇日镇夜地感到无端的焦急、忧闷，心中空落落地，以致“忘餐废寝”。她觉得这是难以忍受的痛苦，倘若上天有知，也会受到感染而“和天瘦”。但她自己却不知道这种痛苦的由来，所以只能名之为“闲愁”。这正是青春时期的正常要求惨遭严酷的压抑，而受到封建礼教禁锢的心灵又拒绝让这种要求进入明晰的意识而导致的难以名状的烦躁、忧郁、空虚和苦恼。在这里，我们既看到了关汉卿在刻画人物思想感情上的深入、细致，也体会到了在封建礼教熏陶下的窦娥，其青春的火焰被严重抑制的痛苦是怎样的深沉和无可告语。

然而，连这样的悲惨的日子她也无法平静地继续下去。一种更大的厄运降临了。一直靠放高利贷为生的蔡婆在讨债时遭到赛卢医的暗算，虽侥幸被张驴儿父子救出，却又身不由己地引狼入室。恶棍张驴儿欲娶窦娥为妻，她的婆婆也劝她嫁给他，但她却“百般的不肯随顺”，即使受到要挟、胁迫，也坚决拒绝。于是张驴儿就诬告她谋害人命，昏庸的桃杌太守对她百般拷打，一连昏厥三次，正如她自己所说：“恰消停，才苏醒，又昏迷。捱千般打拷，万种凌逼，一杖下，一道血，一层皮”（第二折〔感皇恩〕），“打得我肉都飞，血淋漓，腹中冤枉有谁知！”（第二折〔采茶歌〕）最后，她被判处了死刑。

作为一个弱女子，窦娥始终恪守社会秩序，甚至她的拒绝嫁给张驴儿，也是遵照封建道德“一马难将两鞍鞴”（意谓“一女不嫁二夫”）的规诫。然而，社会对她却是如此的冷酷无情，从七岁起她就被父亲遗弃，在痛苦中被折磨了十几年以后，又落得如此的结局。在临刑前，她终于对当时的社会秩序产生了深刻的怀疑：

〔滚绣球〕有日月朝暮悬，有鬼神掌着生死权。天地也，只合把清浊分辨，可怎生糊突了盗跖颜渊！为善的受贫穷更命短；造恶的享富贵又寿延。天地也，做得个怕硬欺软，却元来也这般顺水推船。地也，你不分好歹何为地？天也，你错勘贤愚枉做天！哎，只落得两泪涟涟。（第三折）

杜甫在《新安吏》中早就说过：“眼枯即见骨，天地终无情。”而窦娥却一直幻想着天地鬼神会给人间带来正义，会使善良的人幸福，让罪恶的人得到报应；现在，通过自己的遭遇，她才知道天地也只是顺水推舟，并不曾真正承担起自己的任务。然而，认识了这一点又有什么用呢？“哎，只落得两泪涟涟”！她开始怀疑，但她又如此无力！在这里，既进一步显示了她的痛苦，又突出了社会对她的冷酷。

正因她如此无力，最后她不得不重新归向天地鬼神，在死前发下三桩誓愿：血飞白练，六月飞雪，楚州大旱三年。并自叙意图：

〔一煞〕你道是天公不可期，人心不可怜，不知皇天也肯从人愿。做什么三年不见甘霖降？也只为东海曾经孝妇冤。如今轮到你山阳县。这都是官吏每无心正法，使百姓有口难言。（第三折）

她希望天地来证明冤屈，自然是基于古代的“天人感应”观念，但她的第三桩毒誓——楚州大旱三年，却实在是对社会的一种报复。既然在她的短暂的一生中，社会从没有给过她温暖，她对社会也就没有感情可言。自然，她的仇恨对象是“无心正法”的“官吏每”，而不是“有口难言”的“百姓”；但维系社会秩序、以社会的代表身份出现的也正是这些官吏。同时，窦娥本是一个善良的人，她在临死前发下这样的誓言，并没有考虑到这种恶毒诅咒的应验会给包括蔡婆在内的“百姓”带来灾难。这正好反映了她在被斩首之前痛苦的心灵已经达到了狂乱的程度。在我国戏剧史上，能够把悲剧主人公临死前的精神重压写得如此深刻和真实，它是第一次。

在窦娥被斩首以后，她的三个誓愿都实现了，她的冤枉最终也得到了昭雪，这有点像是蛇足，但同时也反映了作者对个人命运的重视：社会对个人的冷酷，必将受到应有的报复。这里有必要加以说明的是：由于官吏错杀了一个孝妇而当地干旱三年，本是一个古老的传说，见于《说苑·贵德》及《汉书·于定国传》。不过，在那古老的传说中，干旱是皇天主动降下的惩罚，而在《窦娥冤》中却是窦娥的誓愿，是被害者要求复仇的渴望。

总之，《窦娥冤》所写的，是个人被社会扼杀的痛苦以及由此引起的怀疑和反拨。这是一种新的内容。它的出现，说明了我国当时的文学中已有新的因素在萌生。

《望江亭》及其他

与《窦娥冤》的题材不同，但同样表现了对个人的关心和重视的关汉卿优秀作品还有《望江亭》、《救风尘》、《拜月亭》和《诈妮子》。它们都以妇女为主角，也都体现了关汉卿某种程度的轻视封建礼教的精神；当然，这是通过剧中人物的思想感情和行动自然地流露出来的。其中《望江亭》和《救风尘》更具新意。

《望江亭》全名《望江亭中秋切鲙旦》（一作《望江亭中秋切鲙》），写美丽的寡妇谭记儿经人介绍，与官员白士中为婚；“权豪势宦”杨衙内欲杀害白士中，她利用自己的色相，从杨衙内处骗取了势剑金牌和谋害白士中的文书，迫使杨衙内屈服，保全了自己的丈夫。这在当时来说，是我国文学史上从未出现过的新的妇女形象。

谭记儿在剧中出场时，尚处于守寡期间，正饱尝着寡居的痛苦：

〔混江龙〕我为甚一声长叹，玉容寂寞泪阑干？……我想着香闺少女，但生的嫩色娇颜，都只爱朝云暮雨，那个肯凤只鸾单？这愁烦恰便似海来深，可兀的无边岸！怎守得三贞九烈，敢早着了钻懒帮闲。（第一折）

谭记儿的这种愁烦，实质上与窦娥一样，都是感情和生理上的正常要求受到压抑而形成的。但窦娥不敢让这些进入明晰的意识，因而只能名之为"闲愁"；谭记儿在这一点上却敢于正视，因而明确地意识到这种"海来深"、"无边岸"的痛苦是由"凤只鸾单"而产生的，要加以排除，只能抛弃"三贞九烈"。在这里，我们就看到了她与窦娥的差别。也正因此，窦娥虽也痛苦，但却坚守"一马难将两鞍鞴"的观念，甚至在她婆婆嫁人时她还有所不满；谭记儿却不但敢于再嫁，而且还敢于利用色相去欺骗别的男人以保全丈夫。

在别人为她做媒时，谭记儿没有立即同意；直到白士中答应她提出的"肯做一心人不转关"等条件后，她才允诺；但她对自己的这种表现特地加以说明："非是我要拿班，只怕他将咱轻慢。"（第一折〔后庭花〕）她并不把自己乔装为不愿再婚、被迫答应的样子，而是明白告诉别人，她早就意动了，她所顾虑的，只是白士中在婚后能否尊重自己。在当时的社会里，一个青年妇女敢于坦率地承认这一点，同样需要无视世俗观念的勇气。

正是基于这种勇敢，当她知道权豪势宦杨衙内带着势剑金牌前来潭州企图杀害她的丈夫进而谋娶她为妾时，她不但临危不惧，敢于用自己的色相去与他斗争，而且充满了自信：

〔十二月〕你道他是花花太岁，要强逼的我步步相随；我呵，怕甚么天翻地覆，就顺着他雨约云期。这桩事，你只睁眼儿觑者，看怎生的发付他赖骨顽皮。（第二折）

在这里，不但表现出她超过须眉的胆识，而且说明了封建礼教对妇女的束缚在她身上已起不了多大作用。所以，尽管有妇女不应离开深闺、男女授受不亲等规诫，她却毫不犹豫地作出了"就顺着他雨约云期"的决定。当她于中秋之夜扮成渔妇主动到望江亭献新切鲙，乘机迷惑、哄骗杨衙内时，她更装扮出千般风情，丝毫看不出她曾受过礼教的熏陶：

〔鬼三台〕不是我夸贞烈，世不曾和个人儿热。我丑则丑，刁决古憋；不由我见官人便心邪，我也立不的志节。……我呵，只为你这眼去眉来，（正旦与衙内做意儿科，唱）使不着我那冰清玉洁。（第三折）

显而易见，谭记儿从守寡时的自觉"怎守得三贞九烈"，到做了州官夫人后的这种虽则虚情假意，但却淋漓尽致的调情，在在都违背了封建礼教。但关汉卿对

她的大胆机智、不择手段地获取及捍卫自己幸福的行为显然持着赞赏的态度；否则就不会把这个人物形象塑造得十分可爱。

像这样地无视世俗、充满主动精神的妇女形象，在我国文学史上是第一次出现，并与五四新文学中的某些具有叛逆性的妇女形象在精神上存在某些相通之处①。但这在元代并不是孤立的存在，我们从白朴《墙头马上》中的李千金身上，也可以感受到这种时代气息。而关汉卿《救风尘》、《拜月亭》、《诈妮子》中的女主人公也都在不同程度上具有类似的特点。

与《望江亭》一样，《救风尘》的女主人公也机智勇敢，并以色相战胜对手。不过，这个剧本中的女主人公赵盼儿是一个妓女，她所从事的斗争不是为了自己，而是为了救助同伴。她的风尘姐妹宋引章天真轻信，羡慕虚荣，起初不听她的劝阻，执意抛弃穷秀才安秀实，匆匆嫁给了富有的花花公子周舍，结果才出火坑，又入虎口，受尽百般凌辱。赵盼儿接到宋引章求救的书信后，不计前嫌，挺身而出。她看准周舍好色贪财的弱点，制订周密的计划，自带羊酒红罗，前往郑州，以"风月"手段诱骗周舍，促使他一步步落入机彀，终于赚取休书，救出宋引章。

此剧虽在女主人公以"风月"手段战胜对手这一点上与《望江亭》有相似之处，但《望江亭》重在刻画女主人公的内心世界，《救风尘》则重在结构，全剧不但情节曲折，波澜迭起，妙趣横生，而且针线细密。当宋引章决意嫁给周舍时，赵盼儿对她说："我也劝你不得，有朝一日，准备着搭救你块望夫石。"（第一折〔幺篇〕）说明她不但早就料到了宋引章嫁周舍的前景，而且也已有了救她的计策。所以，当宋引章写信向她求救时，她不但毫无意外之感，立即到宋引章所在的郑州去营救，而且在行前还带了羊、酒、红罗，又安排挚爱着宋引章的安秀实赶到郑州去告状。在她哄骗周舍、假意要与他成婚时，用的是自己带去的羊、酒和红罗，藉以表示她对周舍的诚意；及至周舍明白了这是骗局，欲以她受了自己的羊、酒、红罗为由，硬说她是自己的妻子，她就理直气壮地说，这些都是她自己的，驳得周舍哑口无言。而在周舍被骗写了休书给宋引章后，赵盼儿立即把休书要来，乘机换了一份假休书交给宋引章，因而当周舍赶来从宋引章手中骗走休书并把它撕毁时，真休书仍在赵盼儿手上。后来周舍拉着她和宋引章到官府去告状，赵盼儿已事先安排下安秀实冒充宋引章的丈夫状告周舍霸占他的妻子，并把赵盼儿作为证明他们夫妇关系的证人，终于打赢了官司。像这样的细针密线，在以代剧中人抒情见长的元杂剧中是极为少见的。它不

① 这里指的是新文学中以获取自己的幸福和快乐为中心，无视世俗规定的妇女，包括茅盾《虹》中前期的梅女士。

但大大增强了观众的兴趣，较好地发挥了戏剧的艺术效果，也进一步突出了赵盼儿的非凡才能和机智。因而，赵盼儿与谭记儿成了我国戏剧史上最早出现的两个在较大程度上无视世俗的女性形象。如果说谭记儿无视的主要是礼教，那么，赵盼儿无视的主要是法律。她先安排人告假状，而她本人又心安理得地作伪证；当然，她也有违背礼教之处，但那对于妓女本是无所谓的。

《闺怨佳人拜月亭》和《诈妮子调风月》中的女主人公也都在不同程度上具有类似谭记儿、赵盼儿的特色。《拜月亭》写王尚书的女儿瑞兰在战乱流离中与书生蒋世隆相识、相爱并结为患难夫妻。三个月后，瑞兰在招商店照料病染沉疴的丈夫时，被父亲强行拉走。回到尚书府，她日夜思念生死未卜的丈夫，责骂父亲狠毒，甚至说他是"猛虎狞狼，蝮蝎蚖蛇"（第三折〔三煞〕）。对父亲的这种刻毒咒骂，衡以封建道德，真是万死不足以蔽其辜。所以，她在行动上虽没有公然反抗父亲，但她在思想上的反抗家长、反抗礼教却是很惊人的。南戏《幽闺记》即由此剧发展而来。《诈妮子》写婢女燕燕因贴身服侍小千户而关系日趋密切，终于委身于许诺娶她做"小夫人"的小千户。但当她发现小千户爱上莺莺小姐后，她内心非常痛苦，责骂小千户负心。随后小千户的母亲派燕燕去莺莺家说媒，她企图乘机破亲，没有成功。便在婚宴上大闹，把小千户与她的私情当众揭发，终于如愿以偿，争取到"小夫人"的地位。这种为了自己的幸福而不顾一切的行为，与谭记儿的做法在精神上显然有相通之处。同时，正因为她的反抗精神，此剧在人物描写方面也很有特色。如同郑振铎氏所说："我们看惯了红娘式的婢女，却从不曾在任何剧本上见过像这位燕燕那般的一位具着真实的血肉与灵魂的少女，这是汉卿最高的创造。"（《插图本中国文学史》）

《单刀会》及其他

以上分析的《窦娥冤》、《望江亭》、《救风尘》等剧作，在戏剧冲突和戏剧结构的处理上都相对完善；而《单刀会》、《哭存孝》等作品，则在这方面存在不同程度的缺陷。此类问题在早期杂剧中是不难理解的（参见本章第一节）。而且，《单刀会》、《哭存孝》尽管存在这些缺陷，在感情抒发上仍很有特色，因而从文学角度看，也值得重视。

《单刀会》全名《关大王单刀会》。写三国时关羽镇守荆州，孙权手下的大将鲁肃以请关羽赴宴为名，欲以武力迫他交还荆州（因荆州本属于孙权一方），关羽单刀赴会，终于挫败了鲁肃的阴谋。第一、二折写鲁肃的计划分别遭到乔玄、司马徽的反对；第三折写关羽接到邀请，第四折写他单刀赴会。第一、二折以乔玄、司马徽主唱，虽在唱词中对关羽的英勇多所渲染，但实是过场戏性质，却占了全剧的一半，显有喧宾夺主之嫌。第三、四折由关羽主唱，这才着重抒

写其豪情壮怀，但忽略了戏剧冲突：关羽接到邀请书，就识破鲁肃的阴谋，但他胸有成竹，无所畏惧，认为必可轻易挫败鲁肃；渡江后果然使对方缚手缚脚，因而得胜而归。所以这两折戏并无多少戏剧冲突，实际是以抒情取胜。尤其第四折写关羽带着周仓等人泛舟长江，面对滔滔江水，回忆昔年的赤壁鏖战，不禁感慨万状；其曲词沉郁苍凉，一直受到高度赞扬：

〔双调〕〔新水令〕大江东去浪千叠，引着这数十人驾着这小舟一叶。又不比九重龙凤阙，可正是千丈虎狼穴。大夫心别，我觑这单刀会似赛村社。（第四折）

〔驻马听〕水涌山叠，年少周郎何处也？不觉的灰飞烟灭。可怜黄盖转伤嗟，破曹的樯橹一时绝。鏖兵的江水由然热，好交我情惨切。（这也不是江水）二十年流不尽的英雄血。（第四折）

两曲视野如江天一样开阔，感情似江涛那般起伏，前后文脉相连，但角度和情调却有所区别：前曲有感于当前使命而即景抒情，其藐视一切无所畏惧的雄风，充分显示了大丈夫气概。后曲有感于二十年前的赤壁之战而顿生江水依旧、人事已非之感。当年震赫一时的江上鏖战事迹及其英雄人物已“灰飞烟灭”，曾被战士血染的江水却永远奔流，无穷无尽，这种面对自然的永恒而深感人生短暂所产生的“惨切”之情，实际上是一种英雄垂暮时的悲凉。当然，英雄无悔，暮年的悲哀更进一步拓展了英雄的感情世界，使关羽的形象更贴近现实人生。

就艺术表现而言，这两支曲子所取得的成就实与继承诗词的传统有关，从而显示出了剧曲和以往诗词的密切联系。大约自中唐以降，古典诗歌的意象创造开始表现出一种新的特点：以主观的“意”来改造客观事物，因而写入诗中的“象”实际上不过是诗人主观精神世界的外化。关羽唱词中所谓“鏖兵的江水由然热”云云，正是继承了诗歌的这种表现方式，写的是剧中人物的一种主观感受，而并非客观实际。因此，从这句中我们可以感知诗人已经沉浸到当年那场血与火的战斗之中，在他眼前正燃起把江水烧得滚烫的熊熊大火，从而也使他进一步感到了当前流淌着的江水乃是“二十年流不尽的英雄血”。换言之，这看似平淡的两句，正显示了关羽的万千思绪以及他从幻觉中醒来时的不胜今昔之感。另外，这两支曲子尤其〔驻马听〕还明显化用了苏轼《念奴娇·赤壁怀古》一词的意境和语言，作者显然从苏词中受到了启发，这才使关羽对周郎特别怀念，并称之为“年少周郎”①；而“年少周郎何处也”，当然更能使人产

① 按照当时的观念，周瑜在赤壁之战时已不算年少；因此，所谓“年少的周郎”，显从苏词“遥想公瑾当年，小乔初嫁了，雄姿英发”句化出。但说当时周瑜结婚不久，也纯是苏轼的想像。

生惊心动魄之感。但作者赋予关羽的感受比苏轼更加深刻，苏词只是对“人生如寄”的惆怅，而〔驻马听〕则通过一边是“年少周郎何处也”、一边是“鏖兵的江水由然热”的强烈对照，表现出关羽的一种强烈的“惨切”之情，一种对英雄时代、英雄人物逝去的悲凉意绪。

《哭存孝》全名《邓夫人苦痛哭存孝》。它写五代时英雄李存孝始终忠于李克用，却因小人李存信、康君立构陷，被五车裂体而死，最后得以申冤的故事①。作者把这部英雄被害的悲剧处理为旦本剧。第一、二折的矛盾冲突乃是围绕着李存孝与李存信、康君立而展开的，但主角却是李存孝的妻子邓夫人，李存孝连唱的资格都没有。其结果，李存孝的激动的感情只能由邓夫人来抒发，如第二折的《梁州》，邓夫人就完全是以李存孝的口吻发言的，其中充满了“俺破黄巢血战到三千阵，经了些十死九生，万苦千辛”之类的话语，但那自然不能充分表达李存孝的内心活动；而邓夫人既主要是作为李存孝的代言人而出现，她自己在这场冲突中对李存孝的关心忧急等感情就反而无从展示了。第三折由正旦扮莽古歹（小番）主唱，实是以旁观者的身份来重叙高潮事件，更导致结构散漫。至第四折仍由邓夫人主唱，在情节上虽为结局，但就女主人公痛苦感情的抒发而论，却属高潮，尤其邓夫人身背丈夫的骨殖、手拿引魂幡、痛哭着上场所唱二曲，感人肺腑：

> 〔双调〕〔新水令〕我将这引魂幡招飐到两三遭，存孝也，则你这一灵儿休忘了阳关大道。我扑簌簌泪似倾，急穰穰意如烧；我避不得水远山遥，须有一个日头走到。
>
> 〔水仙子〕我将这引魂幡执定在手中摇，我将这骨殖匣轻轻的自背着。则你这悠悠的魂魄儿无消耗，（带云）你这里不是飞虎峪哪，（唱）你可休冥冥杳杳差去了！忍不住、忍不住痛哭号咷，一会儿赤留乞良气，一会家迷留没乱倒，天那，痛煞煞的心痒难挠！（第四折）

二曲运用富于动作性的语言，让表演和抒情融为一体，把邓夫人的深悲巨痛和盘托出。李存孝这位盖世英杰，不是死于战场，而是蒙冤屈死于小人之手，他的痛苦的灵魂自然不能安息。邓夫人闻讯赶来收回丈夫的骨殖，却唯恐他的灵魂迷失，因而一边“痛哭号咷”，一边摇幡招魂，为引导英雄的亡灵沿着“阳关大道”一日间返回他的出生地——飞虎峪，她不避“水远山遥”而踉跄跋涉。曲词把邓夫人此时万般痛苦中的号哭和万分焦急中的迷乱如此淋漓尽致地表现出来，更强化了剧中所表现的一种英雄末路的悲凉情绪。

---

① 新旧《五代史·义儿传》和《五代史平话》都记载李存孝因反叛李克用被车裂而死。本剧故事情节不是依据历史，而是依据传说重构而成。

三、关汉卿剧作的历史地位

关汉卿在我国文学批评、尤其是戏剧批评上受到重视并获得高度评价，始于元末明初，但评价角度不一。周德清《中原音韵序》认为乐府之备，“则自关、郑、马、白一新制作”，当是就散曲、剧曲并论，后人所谓元曲四大家之说实本于此。明初贾仲明作《凌波仙》词挽关汉卿：“驱梨园领袖，总编修师首，捻杂剧班头”，以及朱权《太和正音谱》称他“初为杂剧之始”，当是分别依据《录鬼簿》著录的剧作数量和排名的顺序而立论。我们称关汉卿为元代杂剧的奠基人和中国文学史上最早的伟大戏剧家，固然也基于上述因素，但主要依据关汉卿杂剧创作的艺术成就，尤其是以下三个方面的突出贡献。这在促使元杂剧走向成熟和繁荣的进程中发挥了巨大作用，从而奠定了他在文学史和戏剧史上的地位。

其一是促使抒情性与戏剧性的融合。金元杂剧以代人物抒情为主，但作为戏剧文学，这是远远不够的，《单刀会》、《哭存孝》的缺陷就说明了这一点。而在杂剧的初始阶段，一切都还处于探索的过程中，不可能对此立即有明确的认识。关汉卿却终于在写《哭存孝》等作品的同时，走上了一条把诗词的抒情要素与若干戏剧要素尤其是戏剧冲突、戏剧结构等结合起来的道路。例如《窦娥冤》把高利贷剥削作为悲剧冲突的诱因，把恶棍的横行肆虐作为冲突发展的直接动因，把官吏昏庸贪酷、草菅人命作为窦娥悲剧的根本原因，甚至剧本中出现的每一个人物，包括窦天章和蔡婆婆，都或多或少造成了窦娥的不幸，既揭示了悲剧根源的广泛社会性，又展示了悲剧主人公被社会逐渐扼杀的心理历程，包括她的痛苦的哀叹、不屈的呼号、怀疑的责骂、报复的诅咒，从而一步步地显现出了环境与个人的冲突，并以富于感染力的语言来表现这一切，使抒情性与戏剧性获致统一，相得益彰。他的《望江亭》既能相当具体、深入地为谭记儿抒发感情，又能使戏剧冲突得以较自然而清晰地展开和解决，并将这两者相结合，也是一个成功的例子。这些对其后的杂剧发展无疑具有示范作用。

其二是把抒情功能戏剧化。为适应戏剧中的抒情性要求，以便于它与戏剧性融合，必须把从古典诗词中继承而来的抒情功能加以调适、改造。因为古典诗词一般只是抒发作者个人的感情，并且是无须连贯的片断；而戏剧作为代言体作品所要抒发的则是剧中人物的感情，并要求展示出其感情发展的流程，因此它实际成为刻画人物心理活动、塑造人物性格或形象的重要手段，这当然主要就曲词而言。关汉卿在这方面也取得了显著的成就。例如，同样是寡妇痛苦感情的抒发，窦娥的曲词中是含糊的、委婉的，笼统名之为“闲愁”，这说明

她还不敢也不能正视其内心苦闷和要求的实质，所以她后来不仅自己坚持守节，而且嘲讽婆婆招亲；而谭记儿的曲词中是明确的、直率的，意识到要解除这种因“凤只鸾单”带来的痛苦，必须抛弃“三贞九烈”，所以她后来不仅敢于改嫁，而且敢于以色相哄骗杨衙内。由此可见，只有把诗词的抒情功能戏剧化，也即把作品所抒之情与剧中人以往的经历、当前的处境密切结合，并且与其今后的发展相适应，才有戏剧的抒情性可言。

其三是本色当行的语言创造。关汉卿是元曲本色派的创始人，他善于将生动的口语、方言和古代诗词融于一炉，写出既切合剧中人物身份和情境、又富于诗意和动作性的语言。这种语言比词接近口语，但又并非照搬口语，所以它比口语更凝练，而且更富于表现力。它给人的感觉似乎和生活语言一样本色自然，而看不到雕琢的痕迹，但实际却是一种炉火纯青式的创造。例如《单刀会》第四折《驻马听》有“破曹的樯橹一时绝”、“鏖兵的江水由然热”两句，好读好懂，似乎是随意为之，但若去掉两个“的”字，变为“破曹樯橹一时绝，鏖兵江水由然热”，就成为很精练的对偶性的诗句了，这样的诗句当然是苦心经营所得，而实际上前句又是化用苏轼词中“樯橹灰飞烟灭”一句的意境而成。在这基础上加了两个“的”字，便使人感到那是不经意的、接近口语的句子。这也就是中国古代文论所谓的“刻镂之极，渐近自然”。王国维说：“关汉卿一空倚傍，自铸伟词，而其言曲尽人情，字字本色，故当为元人第一。”（《宋元戏曲史》）这个“铸”字用得很好，他的本色的语言其实是精心铸造出来的。而就总体来说，他的语言尽管经过熔铸，在表现形态上却在逐渐向口语化的文学语言倾斜了；这也就意味着是在向五四新文学的方向行进。

第三节　白朴的杂剧创作

白朴（1226—1306以后），原名恒，字仁甫，后改字太素，号兰谷。祖籍隩州（今山西河曲附近），生于汴京（今河南开封），后迁居真定（今河北正定）。父亲白华以诗名世，在金代仕至枢密院判官，但因在金亡前夕（1233）叛金投宋，两年后（1235）又叛宋投北，内心深感抑郁。国家的丧乱沧桑和家道的盛衰巨变，都曾对白朴的生活和思想产生深刻影响。与白朴有三十年交情的王博文于至元二十四年（1287）作《白兰谷天籁集序》，称他“自幼经丧乱，苍皇失母，便有山川满目之叹。逮亡国，恒郁郁不乐，以故放浪形骸，期于适意。中统初（1261），开府史公（指史天泽）将以所业力荐之朝，再三逊谢。栖迟衡门，视荣利蔑如也。”白朴青壮年时期曾由北而南，漫游各地，“玩世滑稽”。五十五岁起

侨居金陵（今南京），一直过着"诗酒优游"的生活①。晚年又有人荐他为官，他仿效嵇康的《与山巨源绝交书》，作《沁园春》一词予以拒绝，终身不仕。《录鬼簿》谓其曾有"赠嘉议大夫，掌礼仪院太卿"的官衔，可能是以其子白镛为官的品秩而在白朴死后封赠的②。关于他的卒年，一般依据今传本《天籁集》中《水龙吟·丙午秋到维扬……》一词，定在大德十年（1306）以后。

白朴出身于书香世家，八岁随白华好友元好问逃难，曾由元好问抚养、教育数年，元好问赠诗中有"元白通家旧，诸郎独汝贤"之称，随后又由其父教习律赋，在诗、词、文、赋等传统文学方面有深厚的修养。而他青壮年时代所生活的真定，实为元杂剧的发祥地之一；并且他本人与侯克中、李文蔚、史樟等杂剧作家和一些倡优妓女也有交往。于是，"不屑仕进"、"玩世滑稽"的白朴终于以文学世家的身份投入杂剧创作。一生写作剧本十六种，今存全本仅三种：《墙头马上》、《梧桐雨》、《东墙记》。其中《东墙记》是否为白朴所作，尚有争议。前两剧皆为上乘之作，并又各具特色。

《墙头马上》

《墙头马上》与关汉卿的《拜月亭》、王实甫的《西厢记》、郑光祖的《倩女离魂》被并称为元杂剧中的四大爱情剧。剧中女主角——洛阳总管李世杰的女儿李千金，"深通文墨，志量过人"，是一个大胆、泼辣、坚强的女性形象，在元杂剧中别具一格。李千金出场时十八岁，春天的美好景致和围屏上的佳人才子画使她产生了渴望爱情的冲动：

> 〔混江龙〕我若还招得个风流女婿，怎肯教费工夫学画远山眉。宁可教银缸高照，锦帐低垂，菡萏花深鸳并宿，梧桐枝隐凤双栖。这千金良夜，一刻春宵，谁管我衾单枕独数更长，则这半床锦褥枉呼做鸳鸯被。（梅香云）等老相公回来呵，寻一门亲事，可不好也。（正旦唱）流落的男游别郡，耽阁的女怨深闺。（第一折）

希望以嫁人的方式来满足自己的性爱欲望，这本属于人之常情，但她能把这种欲望以及由于这种欲望不能满足的哀怨毫不掩饰地向侍女表露出来，却非同寻常。所以，她在后花园隔墙望见骑马经过的陌生美男子裴少俊，爱慕之情就油然而生，甚至想入非非：

---

① 参见孙大雅《天籁集叙》。

② 但也有学者认为所赠官阶为正三品，白朴子孙未有达此位者，唯与其弟恪官阶相同，疑为传者误以白恪官职为白朴封赠，钟嗣成乃据之入录，实不可信。

〔后庭花〕休道是转星眸上下窥，恨不的倚香腮左右偎，便锦被翻红浪，罗裙作地席。（梅香云：小姐休看他，倘有人看见。）（正旦唱）既待要暗偷期，咱先有意，爱别人可舍了自己。（第一折）

初次见到满意的男子，即想和他偷期；并且不知对方是否有意，就提出“咱先有意”，的确表现出她在爱情观念上的勇敢无畏。而随后接到裴少俊的情诗，就立即回奉一首，以诗为媒，相约当晚幽会；幽会时被嬷嬷双双捉拿，而且坚持要去举发；李千金毫不畏惧，说她要“自伤残害”，以此赖嬷嬷“致命图财”，吓得嬷嬷只好同意她当夜随裴少俊私奔。这一切表现出她的大胆、泼辣及其与封建礼教的对立。

李千金跟随裴少俊前往长安，在裴家后花园自主成亲，同居七年，生下一儿一女，除了老院公，无人得知。她对这种生活的评价是：“过了些不明白好天良夜”。当被裴少俊的父亲裴尚书发现，老院公遮盖不住时，她开始也有些惊慌，接着就坦然与尚书折证，对他要拆散自己夫妇的行为提出抗议，说自己“冰清玉洁肯随邪？怎生的拆开我连理同心结”，不但不承认她的这种违反封建礼教的行动有什么错误，反而宣称自己与裴少俊的结合是纯洁无瑕的，不应硬行“拆开”，这都反映出她对个人权利的坚持和对有关的封建礼教的蔑视。尽管由于裴少俊的软弱，她终于被休弃而离了裴家，但她始终不承认自己有什么错误。

后来裴少俊做了官，要求破镜重圆，她在内心对裴少俊及其父母的怨恨并没能消除，指责裴少俊不辨贤愚，又说是“恁母亲从来狠毒，恁父亲偏生嫉妒”（第四折〔上小楼〕）。最终虽因舍不得自己留在裴家的亲生儿女，同意与裴少俊完聚，但却并不感到有什么欣喜，正如她自己所说：“有甚心情笑欢娱？踌也波蹰，贼儿胆底虚，又怕似赶我归家去。”（第四折〔尧民歌〕）这不仅是对以前裴氏一家赶逐她的事件的讽刺，也反映了这一事件在她心底留下了多么深重的耻辱的烙印，因而从反面显示出了她的自尊心是多么强烈。

总之，就其对幸福的大胆追求、自尊心的强烈以及对封建礼教的反叛而言，实与新文学作品中所写“五四”初期的叛逆女性有其相通之处。在元曲四大爱情剧中，无论王瑞兰、崔莺莺或张倩女，在这方面都不如她。而剧本中所安排的紧凑强烈的戏剧冲突和它所运用的本色生动的人物语言，则是李千金这一形象塑造获得成功的前提。

在这里特别要指出的是：白朴此剧实是对白居易新乐府诗《井底引银瓶》的否定。白居易自言该诗的主旨是“止淫奔”（见该诗自序）。其诗歌则为：“墙头马上遥相顾，一见知君即断肠。知君断肠共君语，君指南山松柏树。感君松柏化为心，暗合双鬟逐君去。到君家舍五六年，君家大人频有言。聘则为妻奔是妾，不堪主祀奉蘋蘩。终知君家不可住，其奈出门无去处。”但尽管她已无家

可归，后来还是被男方赶了出来，是以该诗的最后说："寄言痴小人家女，慎勿将身轻许人。"将白朴此剧与白居易诗相对照，可知两个少女的婚恋遭遇基本相同，甚至在男家所住的时间也差不多。李千金被赶出去时在男家已住了七年，诗中女子则是在"到君家舍五六年"后又过了些时候才终于被赶走的。尤其是白朴的剧名《墙马头上》，显然源于白居易诗的"墙头马上遥相顾"。然而，白居易是反对这种"淫奔"行为的，白朴却对此大加赞美，并对阻碍这种私奔婚姻的男方父母表示了明显的不满。这又一次显示了中国近世文学的特色。

白朴此剧的男主人公为裴少俊，而宋官本杂剧有《裴少俊伊州》(《伊州》为大曲名)，其所述情节当与《墙头马上》略似；然则将白居易此诗内容演为戏剧，实始于宋代。但宋人当不敢公然赞扬私奔，《裴少俊伊州》的结局大概与白居易诗相同；将结局加以改变的，恐始于金的诸宫调(见本编第一章第三节)。所以，白朴这个剧本也是从诸宫调中吸取了有益的营养的。

《梧 桐 雨》

《梧桐雨》描写唐明皇李隆基和杨贵妃的爱情故事。这一题材，自中唐进入文学殿堂，历两宋金元而日益流行①。白朴此剧主要取材于白居易的《长恨歌》，但对正史、野史的记载和其他作品的描写也有所汲取，经过艺术处理重新整合而成。

就全剧基调而论，这是一部悲剧性的抒情诗剧。它的故事情节和抒情线索都是围绕李杨爱情和安史之乱而展开，但其最大的特点，则是强烈的盛衰对比。孟称舜在《古今名剧·柳枝集》中说："《梧桐雨》摹写唐明皇、玉环得意失意之状，悲艳动人。"这确是有见之言。

此剧的第一折和第二折的前半，极写其爱情的美满和生活的欢乐，如第一折：

〔醉中天〕我把你半弹的肩儿凭，他把个百媚脸儿擎。正是金阙西厢叩玉扃，悄悄回廊静。靠着这招彩凤、舞青鸾、金井梧桐树影，虽无人窃听，也索悄声儿海誓山盟。(第一折)

这是"七月七日长生殿，夜半无人私语时"的情景，风光旖旎，真似人间仙侣。及至第二折，唐明皇与杨贵妃新秋饮宴，品尝当时在长安难以见到的新鲜荔

① 写李、杨故事的文学作品除白居易《长恨歌》外，还有陈鸿的《长恨歌传》、乐史《太真外传》、金院本《击梧桐》，元杂剧有关汉卿《唐明皇哭香囊》、庾吉甫《杨太真华清宫》、《杨太真霓裳怨》、岳伯川《梦断杨贵妃》，诸宫调有王伯成的《天宝遗事》。

枝，杨贵妃又演出《霓裳羽衣舞》，唐明皇不觉情意如醉：

〔红芍药〕腰鼓声干，罗袜弓弯，玉佩丁东响珊珊，即渐里舞蝉云鬟。施呈你蜂腰细，燕体翻，作两袖香风拂散。（带云）：卿倦也，饮一杯酒者。（唱）寡人亲捧杯玉露甘寒，你可也莫得留残，拚着个醉醺醺直吃到夜静更阑。（第二折）

谁知道虽以李隆基的帝皇之尊，却连这样一个平凡的愿望也未能满足。歌舞未彻，酒宴未阑，却传来了安禄山攻破潼关的噩耗，唐明皇不得已仓皇幸蜀：

〔普天乐〕恨无穷，愁无限，争奈仓卒之际，避不得蓦岭登山。銮驾迁，成都盼，更那堪浐水西飞雁，一声声送上雕鞍。伤心故园，西风渭水，落日长安。（第二折）

这一意味深长的境界固然是从贾岛《忆江上吴处士》一诗的“西风吹渭水，落日满长安”借用而来，但王国维非常欣赏，认为“此借古人之境界为我之境界者也。然非自有境界，古人亦不为我用”（《人间词话》）。可以说，作者在当时实体会到了与唐明皇同样的愁惨，这才能“自有境界”。当然，作者绝不可能与唐明皇具有同样的经历，但他应该已经体会到了人生本是一个“恨无穷，愁无限”的历程；剧本中所写的这种瞬息之间盛衰悬绝的变化，原不过是人生本质的一种集中表现。

从此以后，唐明皇就跌入了无边的悲惨。在幸蜀途中，他不得不眼睁睁地看着杨贵妃惨死，死后的尸体还要遭万马践踏。幸而安史之乱平定，他回到了京城。虽然现任的皇帝就是自己的儿子，但他却权柄全失，连想盖一座贵妃庙都不能如愿，所谓“寡人有心待盖一座杨妃庙，争奈无权柄谢位辞朝。”（第四折〔呆骨朵〕）于是，一种凄苦无依的孤独感深入了他的骨髓，原来，连亲生的儿子也是靠不住的。那么，除了哀悼和怀念死去的爱人以外，他的生命还有什么意义呢？

然而，这样的哀悼和怀念，只能使他更为痛苦，生命更显得黯淡。好容易在梦中得到了杨贵妃的邀请，却又被“那窗儿外梧桐上雨潇潇”惊醒：

〔倘秀才〕这雨一阵阵打梧桐叶凋，一点点滴人心碎了。枉着金井银床紧围绕，只好把泼枝叶做柴烧，锯倒。（第四折）

他当日与杨贵妃山盟海誓，原在这梧桐树下，而今使他连梦中都无法与杨贵妃见面的，却还是这梧桐树。然而，即使把梧桐树“锯倒”了，又有什么用呢？在这样的雨夜，他哪里还能再度入梦？

〔黄钟煞〕……斟量来这一宵，雨和人紧厮熬。伴铜壶点点敲，雨更多泪不少。雨湿寒梢，泪染龙袍，不肯相饶，共隔着一树梧桐直滴到晓。

（第四折）

人生就是这样的悲惨，不但在现实生活中无法寻得欢乐，连在梦中都无法得到安慰。

从表面上看来，《梧桐雨》的这种悲观的精神与《墙头马上》的对幸福与欢乐的追求是一组尖锐的矛盾，但如考虑到李千金在剧本将近结束时仍高唱着“有甚心情笑欢娱”，也就可以理解白朴把人生看作一个悲剧原是很自然的事。在群体的重压下刚刚有所觉醒的个人，对生活的看法不得不是十分黯淡的。不要说白朴，就是在“五四”后的郁达夫的笔下又何尝有什么欢乐的气息？他那《春风沉醉的晚上》，虽然由于一个青年女工的出现而透出了若干亮色，但这青年女工却仍在痛苦中挣扎。与此相比，清代洪昇的《长生殿》使唐明皇与杨贵妃在仙界“重圆”，实在不能不说是一种平庸的设想。

倘将《墙头马上》与《梧桐雨》加以比较，我们就会发现两种相异的艺术特色。《墙头马上》注重的是戏剧冲突，也即李千金的性爱要求及其与裴少俊的婚恋关系所引起的与环境的矛盾，环境对她的压迫和她的反拨。剧本通过李千金内心世界——配以相应行动——的较具体、生动的展示，逐步展开这一冲突，使观众（读者）被李千金的形象所深深吸引。在这里有很值得注意的一点：为了更真实地揭示人物的内心世界（这同时也是使戏剧冲突更具可信性），这剧本开始出现了在某种程度上脱离诗词的抒情传统而向散文式的描绘倾斜的现象，前引的表现李千金性爱要求的曲子就是如此。倘把这种曲子与汤显祖《牡丹亭》中写杜丽娘怀春的曲子相比较，就可以清楚看到《牡丹亭》中的杜丽娘怀春是经过了诗化的，而李千金的性爱要求则是直率的。与此相反，《梧桐雨》中唐明皇的感情却是经过了高度诗化的，以致王国维把第二折中的《普天乐》评为“有境界”的曲词；“境界”本来是用以评价诗词的。但是，在《梧桐雨》中我们看不到贯穿全剧的戏剧冲突，只看到了强烈的今昔对比以及在由“昔”演变到“今”的过程中的唐明皇的始终被诗化的感情，所以，这是一个充分显示诗词的抒情传统的剧本。但如将它与关汉卿的《单刀会》、《哭存孝》等剧本相比较，它仍是具有一以贯之的人物和相对完整的结构的戏剧文学作品。所以，白朴的这两个不同类型的作品，都在不同程度上体现了在寻求戏剧文学特色方面的新的努力。

第四节　马致远的杂剧创作

马致远，号东篱。《录鬼簿》记载为“大都”（今北京）人，曾任“江浙行省务

官"，名列"前辈已死名公才人"之六。其生年可据张可久《次马致远先辈韵九篇》等资料定在忽必烈即位(1260)以前，卒年则在泰定元年(1324)以前(见周德清《中原音韵序》)。从现存马致远的散曲作品来看，他早年有"佐国心"，自命为"拿云手"(见《叹世》，〔南吕四块玉〕)，热衷于功名进取，"且念鲰生年幼，写诗曾献上龙楼"(〔黄钟女冠子〕)。其青少年时代是在大都一带度过的，大约在至元二十二年(1285)以后到杭州任职，掌管税收。终因仕宦不得意而辞官归隐。从其晚年所作《野兴》的"东篱本是风月主"(〔双调清江引〕)、《悟迷》的"云雨行为，雷霆声价，怪名儿到处里喧驰的大"(〔大石调青杏子〕)之类自述中，可知他本也是风月场中的著名人物。

马致远一生创作杂剧十五种，今存六种：《汉宫秋》、《青衫泪》、《荐福碑》、《陈抟高卧》、《岳阳楼》、《任风子》；另有《黄粱梦》，是他和李时中、花李郎、红字李二合写的。《汉宫秋》堪称他的代表作，《青衫泪》作为言情之作也颇有佳致；《荐福碑》写张镐怀才不遇而对功名苦苦追求，《陈抟高卧》写陈抟参破功名，虽有"文能匡社稷、武可定乾坤"之才而弃世归隐，两者殊途同归，都表现了儒士的苦闷；另外，《岳阳楼》、《任风子》、《黄粱梦》等神仙道化剧，在元明时代颇有影响，他以此赢得了"万花丛里马神仙"之称。

总括说来，马致远杂剧的戏剧性都不很强，他是以曲词之美著名的。朱权《太和正音谱》甚至说："马东篱之词，如朝阳鸣凤。其词典雅清丽，可与《灵光》、《景福》而相颉颃。有振鬣长鸣，万马皆瘖之意。又若神凤飞鸣于九霄，岂可与凡鸟共语哉？宜列群英之上。"

《汉宫秋》与《梧桐雨》一样，也是描写宫廷爱情的悲剧。剧中所写到的昭君和亲的故事，虽然在正史中有简略记载，但作品的主要矛盾则出于虚构。说是汉元帝很爱王昭君，但匈奴单于以武力威胁，要汉以昭君和亲。汉朝大臣怯懦，劝元帝同意单于的要求。元帝对大臣虽很恼怒，但最终还是把昭君送到匈奴去了。剧本的深层次的冲突，实是道德和个人感情的对立。

汉朝大臣中带头劝元帝同意匈奴要求的是尚书五鹿充宗，他是汉朝有名的儒学大师。他的理由是"女色败国"，因而元帝应"割恩断爱"。这是符合儒家的理论的，恐怕也符合国家、民众的利益。一场仗打下来，要死多少百姓，要承担多么巨大的军费支出！而这些支出归根到底要转嫁到人民头上。人民为什么要为皇帝的一个心爱女人而作这么大的牺牲？而如果战争失败，国家也有可能沦亡；由于当时汉朝没有优秀的军事统帅，连汉元帝也承认"一将难求"，能够战胜的希望很小。何况昭君虽然很受元帝宠爱，但并非其正式配偶，把她送给匈奴也不算是违反"名教"。汉元帝对以昭君和番提了很多抗议，但从不以"名分"问题作为理由，也正说明了这一点。所以，从群体利益和儒家道

德观来说，确应让昭君去和番，但就汉元帝的个人感情说，又怎忍她去和番？虽然由于元杂剧本身的局限（只能由一人主唱；说白除必不可少的几句外，都由演员临场发挥；明刊本中的很多说白当为后来所加，未必符合作者原意），现存作品中没有把对方的理由表现充分，但从元帝“说什么大王、不当、恋王嫱”的曲词中，可知对方一定就此作过阐述。最后，汉元帝牺牲了他的个人感情，从而承受了精神上的巨大痛苦。

此剧由正末主唱。其所抒发的感情，主要是对群臣的恼恨及其与王嫱别离的痛苦。

写元帝对群臣的恼恨的，以下面一段曲词最有特色：

〔斗虾蟆〕……恁也丹墀里头，枉被金章紫绶；恁也朱门里头，都宠着歌衫舞袖。恐怕边关透漏，殃及家人奔骤。似箭穿着雁口，没个人敢咳嗽。吾当僝僽，他也、他也红妆年幼，无人搭救。昭君共你每有甚么杀父母冤仇？休、休，少不的满朝中都做了毛延寿。我呵，空掌着文武三千队，中原四百州，只待要割鸿沟。陡恁的千军易得，一将难求。（第二折）

这支曲词深刻揭露了这些大臣们的卑劣心理：他们平时享受着高官厚禄，但当大事临头，他们考虑的却只是自己和家族的利益；而更其重要的是：它同时又生动地表现了汉元帝的焦虑与愤恨，以致他对问题的思考已背离了正常的逻辑。他明明知道这些大臣只不过怕边关被攻破而祸及己身，但却还要提出“昭君共你每有甚么杀父母冤仇”的质问，好像他们是在蓄意陷害昭君。以这样的曲词来展现其内心的错乱，并进而写出其当时的特定心态，这与《窦娥冤》写窦娥被杀前立下誓愿的情况相仿佛，都显示了不同凡响的艺术水平。

抒写他与昭君分别的痛苦的，以下引的三支曲词最被称道：

〔七弟兄〕说甚么大王、不当、恋王嫱，兀良，怎禁他临去也回头望！那堪这散风雪旌节影悠扬，动关山鼓角声悲壮。

〔梅花酒〕呀！俺向着这迥野悲凉，草已添黄，色早迎霜，犬褪得毛苍，人搠起缨枪，马负着行装，车运着𩟄粮，打猎起围场。他他他，伤心辞汉主；我我我，携手上河梁。他部从入穷荒，我銮舆返咸阳。返咸阳，过宫墙；过宫墙，绕回廊；绕回廊，近椒房；近椒房，月昏黄；月昏黄，夜生凉；夜生凉，泣寒螀；泣寒螀，绿纱窗；绿纱窗，不思量。

〔收江南〕呀！不思量除是铁心肠。铁心肠也愁泪滴千行。美人图今夜挂昭阳，我那里供养，便是我高烧银烛照红妆。（第三折）

昭君临去时充满依恋的一步步“回头望”，使他这位软弱天子撕心裂肺。这种生离，尤惨于死别。他对飘扬的旌旗、悲壮的鼓角以及迥野上呈现的一切悲凉

情景，确实难以忍受；但回去以后又如何呢？等待他的不过是孤独感伤，相思断肠，那又能够忍受吗？所以，“铁心肠也愁泪滴千行”的悲叹，确是情真意切。

这种悲痛在第四折中得到了进一步的深化：深宫寒夜，孤衾独处的汉元帝梦见昭君逃回，却被孤雁的叫声惊破了这难得的团圆的梦境。而孤雁的每一声哀鸣又引起了他无尽的愁痛和思念，“一声儿绕汉宫，一声儿寄渭城，暗添人白发成衰病”（第四折〔随煞〕）。全剧就在这种悲剧气氛中结束，与《梧桐雨》有异曲同工之妙。

假如说这是一个感情被碾碎的悲剧，那么，这一悲剧以汉元帝为主角，也正说明了人生的悲哀是皇帝都无法避免的；汉元帝的曲词中说：“谁似这做天子的官差不自由！”他甚至还在羡慕平民。

《青衫泪》写京都名妓裴兴奴与士人白居易、商人刘一郎的恋爱纠葛，结局是商人失败，士人与妓女团圆。第四折让皇帝断婚，纯属蛇足。结构也无特色。但全剧曲词优美，对裴兴奴的感情刻画颇见功力。如第二折写她听到白居易病死江州后的痛苦感受：

> 〔叨叨令〕我这两日上西楼，盼望三十遍；空存得故人书，不见离人面。听得行雁来也，我立尽吹箫院；闻得声马嘶也，目断垂杨线。相公呵，你原来死了也么哥！你原来死了也么哥！从今后越思量越想的冤魂儿现。（第二折）

写她在白居易走后对他的想念和强烈地盼望他归来的心情，十分生动。“听得行雁来”两句，并非说她真相信雁能带来书信，而是由此想到雁足传书的故事，于是更为白居易的一直没有信来而思绪万千，长立遐想。中间的“你原来死了也么哥”两叠句，惊诧、悲痛、绝望、恍然——恍然于白居易何以一直没有音讯——等各种感情交错其中，无限酸楚；这是只要读者稍一存想就能明白的。但所有这一切只能使白居易的形象在她的心头镌刻得更深。在短短一支曲词中能包含这么多的复杂内容，文字又清丽自然（如“听得”四句，极尽锻炼，而无雕琢之迹），实属难能可贵。

再如她被母亲卖给茶商时，瞻望未来的痛苦生活，回忆以前的屈辱经历，既哀叹自己的不幸，又愤恨母亲的残酷，感情十分复杂。以下两支曲词对这种心情的表述极为传神：

> 〔四煞〕……我虚度三旬，是这婆娘亲女；受用了十年，是这赵妈妈金莲。我也曾前厅上待客，后阁内留宾，只不曾坐车上当辕。偌来大穷坑火院，只央我一身填。……（第二折）
>
> 〔尾煞〕不甫能一声金缕辞歌扇，划地听半夜钟声到客船。少年的人，苦痛

也天；狠毒呵娘，好使的钱。你好随的方就的圆，可又分的愚别的贤？女爱的亲，娘不顾恋；娘爱的钞，女不乐愿。今日我前程事已然。有一日你无常到九泉，只愿火炼了你教镬汤滚滚煎，碓捣罢教牛头磨磨研。直把你作念到关津渡口前，活咒到天涯海角边。都道这风尘是夙缘，明理会得穷神解不的冤。（带云）娘呵，（唱）你只把我早嫁浔阳一二年，怎到的他干贬去江州四千里远！（第二折）

曲词本色，痛快淋漓，满腔酸楚、怨毒，一泻而尽。如"偌来大穷坑火院，只央我一身填"之句，凝结着多少血泪！而对亲生母亲如此咒骂，在我国文学史上也是空前的。它反映了传统的道德观念在近世文学中的逐步削弱。

第五节　王实甫与《西厢记》

有关王实甫生平的记载，现存的可靠资料极少。《录鬼簿》称他为"大都人"，列入"前辈已死名公才人"，位于关汉卿、白朴、马致远等名家之后。元末明初贾仲明作《凌波仙》挽王实甫："风月营，密匝匝列旌旗；莺花寨，明飚飚排剑戟；翠红乡，雄赳赳施谋智。作词章，风韵美，士林中等辈伏低。新杂剧，旧传奇，《西厢记》天下夺魁。"可见他大致属于关汉卿一类"浪子风流"人物。至其生活年代，学术界有两说。一说由金入元，与关汉卿为同辈人；一说生于元初，年辈晚于关汉卿，十四世纪初尚在世。我们姑且依据《录鬼簿》的次序，把他作为前期作家排在马致远之后。

王实甫作有十四种杂剧，包括《西厢记》、《破窑记》、《丽春堂》三种。后两种语言本色，与今存《西厢记》的华美差距甚大。唯《破窑记》的女主角刘月娥，宁可抛弃富裕的家庭而与贫穷的吕蒙正结婚，因她认为"心顺处便是天堂"；婚后虽长期栖身破窑，但仍不以丈夫能否得官为意："但得个身安乐还家重完聚，问甚么官不官便待怎的。"她在婚姻上的这种态度，与《西厢记》中所表现的婚姻理想有其相通之处。

一、《西厢记》的创作成就

关于崔莺莺和张君瑞爱情故事的源流演变，我们在金代文学部分的董解元《西厢记诸宫调》（简称《董西厢》）一节中已有介绍，而王实甫的《西厢记》（简称《王西厢》）则是在《董西厢》思想艺术成就的基础上的继续创造，在历史上一直受到很高评价。王世贞认为"北曲故当以《西厢》压卷"（《曲藻》）；李贽在《杂

说》中称它为“化工”之笔。《录鬼簿》、《太和正音谱》等最早著录《西厢记》的著作未标本数折数。此剧的现存版本，以弘治本《西厢记》为最早，共五卷二十一折，一卷相当于一本。学术界对这五本是否全由王实甫作，尚有争议。嘉靖间王圻《稗史汇编》曾明确地说：“王实甫《西厢记》始以蒲东遘会，终以草桥扬灵。”“草桥扬灵”指第四本第四折。所以部分学者认为第五本非王实甫所作，至于作者是谁，尚待考证①。

《西厢记》最突出的特点，在于打破了元杂剧的一本四折（再加“楔子”）的限制，首次创造了用多本杂剧表演一个故事的成功范例。相对于当时的杂剧，《西厢记》堪称结构宏伟，而且直到明代，仅有《西游记》（一般以为杨景贤作）以六本二十四折与之前后辉映。

由于结构的宏伟，《西厢记》比起它以前的元杂剧来，至少有了以下四个方面的进展。

首先，在人物思想感情的刻画方面比较细腻深入。以往元杂剧限于篇幅，对剧中人物的思想感情的描写一般来说是粗线条的，即使是优秀作品，也只能对主要人物在某种情境下的思想感情作相对深入的开掘，而对其余的场合就只能作粗略的交代。如《墙头马上》写李千金在被裴少俊父母驱逐和后来裴少俊要求她重圆时的思想感情都较细致，但写她和裴少俊一见钟情，密约偷期，就显得粗略。这是篇幅所限，无可如何。而《西厢记》则因结构宏伟，得以充分展开。试以张生初见莺莺为例，整个第一本由他主唱，基本上都是刻画他见到莺莺后的风魔情态。在佛寺中初次遇见莺莺，他的感觉是：“呀！正撞着五百年前风流业冤”。接着连唱四曲：

〔元和令〕颠不剌的见了万千，似这般可喜娘脸儿罕曾见，则着人眼花撩乱口难言，魂灵儿飞在半天。他那里尽人调戏軃着香肩，只将花笑撚。

〔上马娇〕这的是兜率宫，休猜做离恨天。呀，谁想这寺里遇神仙！我见他宜嗔宜喜春风面，偏宜贴翠花钿。

〔胜葫芦〕则见他宫样眉儿新月偃，侵入鬓云边。（旦云：红娘，你觑：寂寂僧房人不到，满阶苔衬落花红。末云：我死也！）未语人前先腼腆，樱桃红绽，玉粳白露，半晌恰方言。

〔幺〕恰便似呖呖莺声花外啭，行一步可人怜。解舞腰肢娇又软，千般袅娜，万般旖旎，似垂柳晚风前。（弘治本《西厢记》卷一第一折）

这种饱含激情的唱词充分显示了他那又惊又喜的心理活动。从中可看到他对

① 明中叶以后乃至清代有人说关汉卿续作第五本，甚至说《西厢记》五本皆由关汉卿作，实不可信。

莺莺的细致观察，以及与此相伴随的衷心赞叹和无限热爱。与此相比，李千金初见裴少俊时的感情就显得太平淡了①。其实，不但《墙头马上》，在其前的任何元杂剧中也不可能在非高潮的场合出现这么细腻的描写。《西厢记》正因打破了原先的体例，才能如此放笔挥洒；当然，这里还有作者的艺术才能在起作用。

限于杂剧的体制，因为两人见面的那一折由末主唱，她无法表达自己的感情，所以，我们在剧本中所看到的，已是她在事后的对张生的怀念和愁思。一开始就用了三支曲词：

〔八声甘州〕恹恹瘦损，早是伤神，那值残春。罗衣宽褪，能消几个黄昏。风袅篆烟不卷帘，雨打梨花深闭门；无语凭阑干，目断行云。

〔混江龙〕落花成阵，风飘万点正愁人。池塘梦晓，阑槛辞春；蝶粉轻沾飞絮雪，燕泥香惹落花尘。系春心情短柳丝长，隔花阴人远天涯近。香消了六朝金粉，清减了三楚精神。

〔油葫芦〕翠被生寒压绣裀，休将兰麝熏。便将兰麝熏尽，则索自温存。昨宵锦囊佳制明勾引，今日个玉堂人物难亲近。这些时睡又不安，坐又不宁。我欲待登临不快，闲行又闷。每日价情思睡昏昏。（卷二第一折）

在这三支曲中，其实只是表达了她的一种愁绪；只有"昨宵"两句才隐约地透露出她对张生的怀念。换言之，她的相思之情在这里只是开了个头，在紧接着的下面四支曲词中才进一步展开。而只是表现一种愁绪就用了这三支曲词作如此细致的描写，在这以前的元杂剧中也是没有看到过的。例如《窦娥冤》中写窦娥的闲愁的曲词，那也是写得很真切而生动的；其中的"长则是急煎煎按不住意中焦，闷沉沉展不彻眉尖皱，越觉的情怀冗冗，心绪悠悠"，与此处的"这些时"几句虽则相通，而此处更为具体；至于"翠被生寒"几句所体现的情绪，那本是寡妇更易感受到的，但在《窦娥冤》的那些曲词中反而没有类似的表现。《西厢记》之所以能更为细腻，也就是因其在篇幅上的限制放宽了。

其次，由于能较细致地刻画人物思想感情，也就能在一定程度上写出其发展过程。而以前的元杂剧因受体例限制，这也是无法做到的。

以张生来说，他初见莺莺时只是惊喜于她的美貌，因而萌生了要获得她的强烈欲望。但等到偷看她晚间烧香，张生以诗相挑，莺莺和韵以后，他就进而为自己不能和她共处而深感凄凉了。"对着盏碧荧荧短檠灯，倚着扇冷清清的旧帏屏。灯儿又不明，梦儿又不成，窗儿外淅零零的风儿透疏棂，忒楞楞纸条

① 《墙头马上》的相应曲词是："兀那画桥西，猛听的玉骢嘶，便好道杏花一色红千里，和花掩映美容仪。他把乌靴挑宝镫，玉带束腰围；真乃是能骑高价马，会着及时衣。"（〔金盏儿〕）

儿鸣；枕头儿上孤另，被窝儿里寂静。你便是铁石人，铁石人也动情。"（第一卷第三折〔拙鲁速〕）后来他救了莺莺一家，而崔夫人反悔了以前所作的允婚的诺言，加上崔莺莺虽以诗约他相会，却又临时变卦，把他抢白了一顿，这使他更为痛苦。他也想过就此断情，但对莺莺的爱情已深入心底，再也无法摆脱，所以他忍辱苦挨，盼望莺莺有一日能回心转意。

〔油葫芦〕情思昏昏眼倦开，单枕侧，梦魂飞入楚阳台。早知道无明无夜因他害，想当初不如不遇倾城色。人有过，必自责，勿惮改。我却待贤贤易色将心戒，怎禁他兜的上心来。

……

〔鹊踏枝〕恁的般恶抢白，并不曾记心怀；拨得个意转心回，夜去明来。空调眼色经今半载，这其间委实难捱。（第四卷第一折）

到了这一步，张生对莺莺的爱就已生死以之了。

莺莺对张生的爱情在作品中也有一个发展的过程。她在和诗以后，本已"每日价情思睡昏昏"，并因此而埋怨"老夫人拘系得紧"（第二卷第一折），但也只限于想念而已。等张生救了她全家，她对张生又增加了钦敬和感谢，何况崔夫人许婚在前，所以她当时已在想像着婚后的生活，所谓"我做一个夫人也做得过"（第二卷第四折〔么篇〕）。不料崔夫人突然变卦，让张生与他兄妹相称，于是，她不仅感到痛苦难忍，更对母亲充满了怨恨："他那里眼倦开软瘫做一垛，我这里手难抬称不起肩窝。病染沉疴，断然难活。则被你送了人呵，当什么喽啰。"（第二卷第四折〔折桂令〕）她认识到自己和张生都会相思而死，而把他们推上死路的就是自己的母亲！在这样的悲愤感情的驱使下，她与张生的幽会就是不可避免的了；虽然幽会那一折是张生主唱的，她没有充分抒发自己感情的机会。而既经幽会，她与张生的感情自然更深了一层，所以在张生被迫去京都赴试时，她就为这一离别而悲痛难禁。在送别时，她"眼面前茶饭怕不待要吃，恨塞满愁肠胃。"（第四卷第三折〔朝天子〕）

第三，在作品中出现了多个丰满的人物形象，打破了以前的元杂剧一般只有一个丰满的人物形象（其余均是陪衬）的惯例。那是因为以前的杂剧都只一本，而且只能由末或旦主唱；所以，即使是男女爱情剧，也只能以一人为主，另一人只能是无足轻重的陪衬。《西厢记》则不但张生、莺莺都写得很丰满，已如上述；红娘也有血有肉；连惠明都给人颇深的印象。

红娘虽是一个婢女，却见义勇为，有一股豪侠气概。夫人赖婚以后，她热心为崔、张撮合。张生曾表示要以金帛酬谢她，她生气：

〔胜葫芦〕哎！你个馋穷酸俫没意儿，卖弄你有家私。莫不图谋你的东西

来到此？先生的钱物，与红娘做赏赐！非是我爱你的金资。（第三卷第一折）

在她将张生的信传给莺莺时，莺莺由于害羞，假装发怒，红娘立即反唇相讥：

〔快活山〕分明是你过犯，没来由把我摧残；使别人颠倒恶心烦。你不惯，谁曾惯？（同上第二折）

后来崔、张的私情被夫人发觉，她挺身而出，既隐约指责夫人的忘恩负义，又以利害关系来打动她，言简意赅，既有风趣，又具说服力：

〔鬼三台〕夜坐时停了针绣，共姐姐闲穷究。说张生哥哥病久，咱两个背着夫人，向书房问候。（夫人云：问候呵，他说甚么？红云：他说来。）唱道：夫人事已休，将恩变为仇，着小生半途喜变做忧。他道红娘你且先行，教小姐权时落后。

〔秃厮儿〕我则道神针法灸，谁承望燕侣莺俦。他两个经今月余则是一处宿，何须一一问缘由。

……

〔络丝娘〕不争和张解元参辰卯酉，便是与崔相国出乖弄丑。到底干连着自己骨肉，夫人索穷究？（第四卷第二折）

剧本中的配角能多次以曲词表现自己的性情，又能长篇大论地折服对方，这在以前的元杂剧中是不可想像的。也正因红娘的形象相当丰满，她在后世还赢得了许多观众、读者的喜爱。

第四，戏剧冲突的展开比较充分。《西厢记》的故事情节并不复杂曲折，但因人物写得较为具体细致，丰满的人物形象又较多，人物的感情、活动及其相互之间的矛盾得以较充分地展开，所以全剧有张有弛，有起有伏，波澜迭起，变化多姿，令人应接不暇。

全剧明显的戏剧冲突有两条线索：一是以莺莺、张生、红娘为一方同以崔夫人为一方之间的矛盾主线。不仅在张生救了崔氏一家以后，决定崔、张命运的一系列重要事件都是直接、间接由此引发的，就是在此以前，当莺莺对张生产生好感时，她已感到了来自夫人的压抑——“老夫人拘系得紧”（第二卷第一折〔天下乐〕）。另一条是莺莺与张生、红娘的矛盾线，它在剧中处于次要地位，但也起了重要作用。那是在崔夫人赖婚以后才开始的，至第四卷第一折张生和莺莺幽会而结束。在这过程中，张生热情地追求莺莺，红娘热心撮合，莺莺虽也爱着张生，但不免有矫饰和退缩的行为，这就构成了三人之间的矛盾。如张生托红娘传简给莺莺，红娘先是顾虑莺莺责怪，不敢答应（第三卷第一折）；

及至拿去以后，红娘不敢当面交给她，放在妆盒上，让她自己发现，她见到后果然大怒，说要告诉夫人，红娘针锋相对地驳斥，她才软下来，红娘因此而对她颇为不满（同上第二折）；至于她自己以诗约张生来，临时翻悔，当然使张生十分痛苦，以至疾病加剧（同上，第三、四折）。这些矛盾，有时颇具趣味性，有时带来剧中人物激烈的感情波动，因而对观众（读者）都很有吸引力。这一矛盾之所以存在，一是由于夫人的赖婚；二是由于莺莺既感到来自夫人方面的威慑而有恐惧心理，又受以夫人为代表的礼教的束缚，导致了羞怯、装佯和动摇。所以，这条矛盾线是由上述矛盾主线所派生的。

然而，倘若不是全剧的规模宏大，这两条矛盾线的充分展开是不可能的。

总之，以上的四项重要成就的取得，都以打破元杂剧的原有体制为先决条件。

除此以外，《西厢记》还有一项重大成就，那就是语言华美，堪称元曲文采派的代表作。这种语言风格较多地吸取了古典诗词尤其是词的抒情传统，又直接继承了《董西厢》在语言表现、意境创造方面的成就。但其前提，是创造出一种适合元杂剧特点和剧中的人物、气氛所需要的语言。试以长亭送别的一支曲词为例：

〔正宫〕〔端正好〕碧云天，黄花地，西风紧，北雁南飞。晓来谁染霜林醉？总是离人泪。（第四卷第三折）

这支曲词，前半吸取了范仲淹《苏幕遮》词的“碧云天，黄叶地，秋色连波，波上寒烟翠”，后半吸取了《董西厢》的〔大石调·尾〕：“莫道男儿心如铁，君不见满川红叶，尽是离人血。”但都有较大的改动。改范词的“黄叶地”为“黄花地”，当是因原句衰飒，不符合当时崔、张于愁苦中有希望、欣悦的情绪。以“西风紧”两句来取代“秋色连波”两句，则显然并非只因为送别之处无水（否则“寒烟翠”一句可以保留，因树林也可以有烟霭）；当是由于范词这两句必须仔细体味才能理解，那是士大夫的一种细腻感觉，而杂剧在当时是由许多市民观赏的艺术，这种句子显然不能使他们充分理解，何况只是依靠听觉，所以改为较近口语的“西风”两句。《董西厢》的曲词，虽然情景交融地写出了离别时的痛苦心情，但充溢着刚烈之气①，与王《西厢》中由莺莺所唱的这支充满温馨的儿女之情的曲词不相应，所以在字面上将其改变。虽然所说的意思是一样的，都意味着枫林的红色是离人的血泪染成，但在王《西厢》里却连“血”这样有刺激性的字眼也避免了。

---

① 董《西厢》此曲的第一句既已出现了“男儿心如铁”之句，就已具刚烈之致，虽加了“莫道”两字，也不过使其程度略为减弱；“君不见”这样的反问语气，也不宜表现温婉的感情。

正因作品的语言具有这样的优点，也就能较生动地刻画出人物的思想感情。如长亭送别时，最后两人分别，莺莺唱了如下二曲：

〔一煞〕青山隔送行，疏林不做美，淡烟暮霭相遮蔽。夕阳古道无人语，禾黍秋风听马嘶。我为甚么懒上车儿内，来时甚急，去后何迟！

〔收尾〕四围山色中，一鞭残照里。遍人间烦恼填胸臆，量这些大小车儿如何载得起？（第四卷第三折）

〔一煞〕所写青山疏林、淡烟暮霭、夕阳古道、禾黍秋风，都从莺莺眼中看出；这种带有凄凉意味的秋景，也正是莺莺的愁绪的折射。〔收尾〕以“一鞭”与“四围山色”相对照，更形孤寂，复衬以“残照”，其凄凉尤沁人心脾，在这样的愁苦的重压下，崔莺莺所感受到的已不只是她与张生分别的痛苦，她体会到了一切深深地相互挚爱着的人在分离时是经受着怎样难忍的折磨，所以说“遍人间烦恼填胸臆”。这样，我们就不仅看到了她的强烈的悲痛，而且看到了她的思想活动。

二、遗留的问题

《西厢记》在戏曲史上的重大突破，固然值得我们重视；但有两个问题，也有待于进一步思考。

首先，在超越元杂剧体制的限制方面，《西厢记》原作到底达到了什么程度？

《西厢记》留存于今的，最早为“弘治戊午季冬金台岳家重印刊行”的《新刊奇妙全相注释西厢记》，世称弘治本。此外值得重视的，是“上饶余泸东校正、书林刘龙田绣梓”的《重刻元本题评音释西厢记》，通称明刘龙田本。书中注释与弘治本大同小异，当自弘治本或其底本出，与弘治本为同一系统，虽刊刻时代后于弘治本，而校正者余泸东所见本实有出于弘治本之外的。

从这两本看来，今传《西厢记》已经被明朝人作过改动。元杂剧的男主角为“末”，此则已改为“生”；“生”是南戏（以及后来的“传奇”）的名称。但弘治本在张生唱时虽一律作“生唱”，在写张生的科白时却仍经常作“末”。如张生的第一次上场就作“末扮骑马引徕人上开”，其后凡张生说白多作“末云”。可见弘治本的祖本，张生原是“末”扮，作“生”当是明代人依据南戏的习惯而修改①。刘龙田本则将这些“末”字也改作了“生”，可见其所谓“校正”，并非将其恢复原本，而是

① 因弘治本还保留着“末扮”、“末云”，可见当时还处于改动的初始阶段，是以改得很不干净（其后的刘龙田本就把残留的“末”字改作“生”了）；故其改动当出于明人。

将其毛病掩盖起来。

不但如此，弘治本还存在把张生的唱词改作莺莺或红娘唱以及将莺莺、红娘的唱词改作张生唱的情况。例如，其卷一（即通常所称的第一本）实为元杂剧的末本，其第二折的〔耍孩儿〕却成了“旦唱”，紧接着的《五煞》成了“红唱”。而在〔耍孩儿〕中却有“本待要安排心事传幽客，我则怕泄漏春光与乃堂”的话，“乃堂”犹今言“他（她）的令堂”，显是张生口吻，作“旦唱”明是弘治本（或其底本，下同）所改，则下一支〔五煞〕绝无红娘唱之理；是以刘龙田本把这两支曲词都属于张生。再如其卷二应是旦本，而第四折的〔庆宣和〕却是张生唱，词如下：

> 门儿外帘儿前将小脚儿那，我只见目转秋波，谁想那识空便的灵心儿早瞧破，唬得我倒趓倒趓。

刘龙田本曲词同，但有一条眉批：“赵本作‘我却待目转秋波’。”按，赵本是。此一曲词的背景是：张生与老夫人已在房内，莺莺后到；她来到门外时，“生曰：小子更衣咱。做撞见旦科。”若据赵本，则是当时莺莺来到门外，本欲在帘前偷觑房内（所谓“我却待目转秋波”），不料张生在房内已经发觉（“那识空便的灵心儿早瞧破”），就假托“更衣”而出，遂与莺莺“撞见”，以致吓得莺莺“倒趓倒趓”。若作张生唱词，则“谁想那识空便的灵心儿早瞧破”就无法理解。诸如此类，均是弘治本改动原本的例证，而且这种改动显然是有意识的，否则就不必把“我却待”改为“我只见”。对这样的改动所可能作的唯一解释，就是改动者认为原先的一人主唱太单调了。至于刘龙田本所引及的“赵本”，〔庆宣和〕曲当也已作张生唱，否则刘龙田本不会只言其文字异同而不言此曲在赵本中为莺莺唱。由此看来，改此曲为张生唱当在弘治本之前，只是初改时尚未发现曲词中有与张生的身份不合的，是以仍保留了“我却待”；后来发现了，就又作了改动。倘改为张生唱始于弘治本，则赵本（或其底本）既已据弘治本将此曲属于张生，便不会反而将弘治本的“我只见”改为“我却待”了。

那么，《西厢记》的那些突破元杂剧体制之处，到底在多大程度上是出于后人之手，这实在是个重大的问题。

其次，弘治本的五卷，通常理解为五本，这大概是对的。前四本各有“题目”、“正名”，分别为“老夫人闭春院，崔莺莺烧夜香。俏红娘怀好事，张君瑞闹道场。”“张君瑞破贼计，莽和尚生杀心。小红娘昼请客，崔莺莺夜听琴。”“老夫人命医士，崔莺莺寄情诗。小红娘问汤药，张君瑞害相思。”“小红娘成好事，老夫人问由情。短长亭斟别酒，草桥店梦莺莺。”第五本只有“题目”，由“生”、“旦”、“夫”（老夫人）、“外”（杜确）各说一句：“儿谢将军成始终，多承老母主家

翁。夫荣妻贵今朝足，愿得鸳帏百岁同。"与元杂剧题目、正名的体例完全不同；实是原无题目、正名，刊印者硬把四人的下场诗当作题目。有些研究者已疑第五本不出于王实甫，而从这情况来看，此本是否出于元人也成问题。

弘治本原不署作者①，刘龙田本同。所以，把这五本（或四本）的《西厢记》作为王实甫的作品，实是后人根据《录鬼簿》、《太和正音谱》著录所定。但王实甫的剧本名称为《崔莺莺待月西厢记》；而前四本的题目正名和第五本题目中都无"待月西厢"的字样。明崇祯本《张深之先生正北西厢秘本》于卷一之前有八言四句作为"楔子"："张君瑞巧做东床婿，法本师住持南禅地。老夫人开宴北堂春，崔莺莺待月西厢记。"但在此之前元杂剧中从无这样的"楔子"（就目前已知材料而言），且也不知此四句何所本。加以《太和正音谱》著录的王实甫的剧作，其《破窑记》、《贩茶船》、《丽春堂》、《进梅谏》、《于公高门》下均注明"二本"，《西厢记》下却无注。倘王实甫的《西厢记》确有四本或五本，为什么《太和正音谱》于二本的均注明本数，于四本或五本的反而不注呢？王实甫的《西厢记》到底是一本抑或多达四本、五本呢？总之，《录鬼簿》等书著录的《西厢记》与今本王实甫《西厢记》的关系如何，也是一个值得研究的问题。

第六节　元杂剧第一期其他作家

元杂剧第一期是杂剧成熟、兴盛的时期，除出现关汉卿、白朴、马致远、王实甫等名家引导潮流以外，其有作品流传至今的尚有数十人。从现存作品的题材内容来看，最有价值的大致可分为历史剧、水浒剧、公案剧、爱情剧和社会剧等五类。

历史剧（包括历史传说剧）所占比重最大，今存比较著名的有高文秀的《渑池会》、郑廷玉的《疏者下船》、李寿卿的《伍员吹箫》、尚仲贤的《气英布》、纪君祥的《赵氏孤儿》、狄君厚的《介子推》、张国宾的《薛仁贵》和孔文卿的《东窗事

① 弘治本卷首有〔满庭芳〕九首。其中七首分别咏剧中人物。剩下的两首，其一为："汉卿不高。不明性理，专弄风骚。平白地褒贬出村和俏，卖弄才学。瞒天谎说来不小，拔舌罪死后难饶。着人道，虚空里架桥，枉自笔如刀。"此首列于咏郑恒的一首之后，不知是说关于郑恒的一本为汉卿所作，抑或说整个《西厢记》都为汉卿所作。其另一首则为："王家好忙。沽名吊誉，续短添长。别人肉贴在你腮颊上，卖狗悬羊。你没有朱文公的肚肠，他没有程夫子的行藏。期狂荡，用心了一场，上不得庙和堂。"此处"王家"，不知是指王实甫抑另一"王生"（弘治本卷首另有一折写红娘与莺莺着围棋，相传此折为"王生"所作），但其人所做的工作既只是"续短添长"，显非《西厢记》原作者。刘龙田本也有此九首〔满庭芳〕，并注明"王家好忙"一首所咏为王实甫，不知何据。

犯》等。这些作品写的虽是历史故事,但其重点则在抒发对世事的感慨,常有悲凉之气;又特别重视英雄人物,或赞扬其刚烈、功绩,或同情其不幸,多能显示出其与凡庸的对立。其中以《赵氏孤儿》在后世影响最大。

水浒剧写水浒英雄的故事,见于著录的剧目约三十种,今存四种:高文秀的《双献头》、李文蔚的《燕青博鱼》、康进之的《李逵负荆》,另有无名氏《还牢末》、《三虎下山》、《黄花峪》,则难以考定其产生于元代的什么时期①。值得注意的是,这些水浒戏的故事,多数不见于小说《水浒传》;以前四种来说,只有《李逵负荆》的故事可以在小说中找到。而且,作品所赞美的梁山英雄的功绩,主要在于保护平民和小官吏不受社会恶势力的危害,这就使水浒戏和公案剧有了某些相通之处。其中以《李逵负荆》最为著名。

公案剧写清官断狱的故事。今存作品的清官多为包公,著名作品除在前文介绍关汉卿时已提及的《蝴蝶梦》、《鲁斋郎》以外,尚有郑廷玉的《后庭花》、武汉臣的《生金阁》、李行道的《灰阑记》等②。另存以张鼎为清官的作品两种:孟汉卿的《魔合罗》和孙仲章的《勘头巾》;又有王仲文的《不认尸》,以王翛然为清官。这些剧本或歌颂清官敢于与权豪势要斗争,为民请命;或赞美其聪明智慧,能勘明疑案。属于后一种的《灰阑记》在后世影响较大,十九世纪后期曾被译为英、法、德等多种文字在国外流传,德国著名剧作家布莱希特还将它改编为《高加索灰阑记》。

爱情剧在元前期杂剧中也不少,前文专节阐述的关、白、马、王皆有佳作,而石君宝的《紫云亭》、《曲江池》,尚仲贤的《柳毅传书》,李好古的《张生煮海》,石子章的《竹坞听琴》,张寿卿的《红梨花》等作品也颇有名。其中《柳毅传书》和《张生煮海》写人神(龙女)相爱,《竹坞听琴》写道姑由恋情而还俗成婚,皆为各具特色的优秀之作。

社会剧本是一个相当宽泛的概念,这里仅指其内容不在上述各类题材范围以内而又反映出社会问题的作品。如武汉臣的《老生儿》,写争夺家产;张国宾的《合汗衫》,写奸人恩将仇报,谋财害命;郑廷玉的《看钱奴》,讽刺守财奴的贪婪吝啬;另如杨显之的《潇湘雨》写丈夫为功名富贵而迫害妻子,石君宝的《秋胡戏妻》写妻子不满于丈夫的负义,因其主要不在于写爱情,也可列入社会剧。这些作品写人情世态各具特色。《潇湘雨》尤为突出。

限于篇幅,下面仅拟介绍三种有代表性的作品。

---

① 传世的无名氏的水浒剧尚有《梁山三虎大劫牢》、《梁山七虎闹铜台》、《王矮虎大闹东平府》和《宋公明排九宫八卦阵》四种,一般认为是明初作品。

② 另有无名氏《陈州粜米》、《合同文字》、《神奴儿》、《借杀妻》、《盆儿鬼》等作品也以包公为清官,但难以考定其作于前期还是后期。

一、纪君祥的《赵氏孤儿》

纪君祥，大都人。《录鬼簿》著录其所作杂剧六种，今仅存《赵氏孤儿》一种。该剧根据《左传》、《史记》所载有关史实和传说敷演而成，所写的是：晋灵公时大将军屠岸贾玩弄权术和阴谋，杀害了上卿赵盾全家三百余口，还不肯放过襁褓中的赵氏孤儿；赵氏门客程婴偷带孤儿出宫，奉命把守宫门的下将军韩厥为不忍杀害孤儿而放走了他，随后自刎而死；屠岸贾为斩草除根，竟欲杀死全国与赵氏孤儿同龄的婴儿，程婴于是找赵盾友人公孙杵臼计议，以己子冒充孤儿藏在公孙家中，然后向屠岸贾告密，公孙和程子被杀，赵氏孤儿得以保存；二十年后，程婴向赵氏孤儿说明真相，终于报了大仇。剧本主要围绕杀孤与存孤展开情节和冲突，着重歌颂了韩厥和公孙杵臼反抗残暴、舍身救孤的精神。

第一折由韩厥主唱，写出了他救孤前后的心理活动。他奉屠岸贾之命把守宫门，搜查孤儿。他虽为赵盾的被杀而悲愤，也不满于屠岸贾的狠毒，但他又是屠岸贾的门下，并曾受其恩惠，因而只能接受驱遣。他对赵氏的受迫害是这样看的：

〔雀踏枝〕枉了扫烟尘立功勋(指赵盾。——引者)，不能勾高卧麒麟，古墓荒坟。断胫分尸了父亲，刬地狠毒心，所算儿孙。

但他又怕程婴带走孤儿，使自己辜负了屠岸贾的恩情：

〔后庭花〕说你(指程婴。——引者)是赵驸马堂上宾，我是屠岸贾门下人。道你藏着一岁麒麟子，也飞不出九重龙凤门。我若不关心，不将伊盘问，有恩的合报恩①。

这实是一个具有正义感而又处于剧烈的矛盾中的人物。他本无救孤之心，但被夹带出去的婴儿的样子是那么的天真可怜："子见他腮脸上泪成痕，口角内乳食喷，子转的一双小眼将人认。紧帮帮匣子内束着腰身，窄狭狭难回转，低矮矮怎舒伸！"(〔金盏儿〕)这深深地打动了他，于是他断然作出了决定：

〔醉中天〕我若献利便图名分，便是安自己损它人。三百口家属斩灭门，枝叶都诛尽。若见这小厮决定粉骨碎身，不留龆龀，你白甚替别人剪草

① 据《元刊杂剧三十种》本《赵氏孤儿》引。"有恩"句前当有脱字。这里的意思大致是，他若对程婴不详加搜检，就违背了"有恩的合报恩"的原则。

除根。

所以，他的终于放走程婴，自刎而死，既是出于内心深处同情婴儿、不愿损害婴儿的冲动，又出于对自己人格的尊重，对“安自己损它人”的卑劣行为的憎恶。作品对他进行了歌颂，也写出了他在达到这一境界的过程中的自我斗争；因而这一人物形象显得血肉丰满。

第二、三折由公孙杵臼主唱。他本来也在朝中做着不小的官，因看不惯屠岸贾，又不愿与他斗争，就告老归隐，在乡间过着逍遥的生活。但生命的热情在他身上早就衰退，他对生命也就没有多少留恋。程婴与他定计救孤时，最初提出由他负责抚养孤儿，但他觉得自己已年满七十，难以担此重任，于是主动选择了舍身救孤：

〔梁州〕向傀儡棚中鼓笛儿般弄，韶华又断送，断送的老尽英雄。有恩不报枉相逢，见义不为非为勇，言而不信成何用？你不索把我陪奉，大丈夫何愁一命终？况兼我白发蓬松！

在他看来，人生像是傀儡戏，活着不过是一场短梦。然而，在他内心深处始终不能泯灭英雄与凡庸的差别，也始终以英雄自居。“断送的老尽英雄”一句，蕴含着无限的悲凉。正因如此，他坦然地承担了牺牲自己的任务；那原是英雄本色。而对于他的考验，是在屠岸贾率兵包围太平庄、对他严审之时，他一度感到恐惧：“諕的我立不住笃索索膝盖摇，摆不定可丕丕心头跳。”〔雁儿落〕但随即镇定下来：“我怎肯有上梢无下梢。休道再折末，便支起九鼎油镬，老的来没颠倒，便死也死得着。一任你乱下风雹。”〔水仙子〕在这里作品真实而热情地歌颂了他的人格力量。

此剧今存元刊本只有四折，第四折由赵氏孤儿主唱，写他终于报仇雪恨，但那不过是交代一个结果，全剧真正感动人的主要在前三折，王国维曾把它与《窦娥冤》并称为无愧于世界大悲剧的作品，认为“剧中虽有恶人交构其间，而其蹈汤赴火者，仍出于其主人翁之意志。”《赵氏孤儿》中“蹈汤赴火”的“主人翁”当指韩厥和公孙杵臼。程婴从救孤到抚孤，以及最后帮助孤儿报仇，是一个贯穿始终、在戏剧结构上不可或缺的人物，但却始终没有主唱的机会。这可能是因他献出自己的儿子让屠岸贾杀死，毕竟是一件痛苦而残酷的事，要写好这样的人物太困难的缘故。

《赵氏孤儿》在元明清三代影响颇大，元代南戏、明代传奇、清代花部中都有改编本。公元一七三五年它还被译成法文刊行，是第一部被介绍到欧洲去的中国戏曲。后来又被转译为多种文字刊行，并被伏尔泰、歌德、梅塔斯培齐奥分别改编上演过，在欧洲影响颇大。

二、康进之的《李逵负荆》

康进之，棣州(今山东惠民县)人。《录鬼簿》著录其杂剧两种，都是写李逵的水浒剧，今仅存《李逵负荆》一种。此剧写李逵误以为宋江和鲁智深强抢民女，因而大闹聚义堂，并且以头相赌，迫使宋江、鲁智深和他一起下山对质。后来知道这是歹徒冒名作恶，他愧悔不已，负荆请罪。最终由他擒获歹徒，将功折罪。

这部剧作最突出的特点是运用误会来构成喜剧性冲突，在这冲突中多角度地刻画李逵的精神世界：爱憎分明，疾恶如仇，天真淳朴，勇于认错。剧中有不少曲子颇为生动地描绘了李逵的思想感情，第一折的《混江龙》尤为出色：

〔混江龙〕可正是清明时候，却言风雨替花愁。和风渐起，暮雨初收。俺则见杨柳半藏沽酒市，桃花深映钓鱼舟，更和这碧粼粼春水波纹绉。有往来社燕，远近沙鸥。

〔醉中天〕俺这里雾锁着青山秀，烟罩定绿杨洲。他道是轻薄桃花逐水流，恰便是粉衬的这胭脂透……

那是他下梁山游玩时所唱。既显示了梁山泊风景的优美，也写出了他内心的喜悦，情文并茂。但他的这种感情与《水浒传》中的粗鲁的李逵显然不协调，这大概是因元代作家笔下的李逵形象尚未定型，所以有不同的描写。

三、杨显之的《潇湘雨》

杨显之，大都人。天一阁本《录鬼簿》称他是"关汉卿莫逆之交，凡有文辞，与公较之，号杨补丁是也。"并著录其所作杂剧八种，今存《潇湘雨》、《酷寒亭》两种。

《潇湘雨》是现存元杂剧中最早的一部"婚变剧"。写少女张翠鸾随父亲张天觉赴任，在淮河翻船落难，为崔文远收养，后嫁与其侄崔通。崔通考中状元后，谎称未婚，另娶试官之女为妻，同赴秦川任职。翠鸾前往寻夫，他不仅不认前妻，反而诬她为"逃奴"，严刑拷打，面上刺字，发配沙门岛，并授意解子于途中加害。但因翠鸾在临江驿哭泣，惊动住在驿中的廉访使张天觉，于是父女相认，得以拘捕崔通。崔通懊悔地说："我早知道是廉访使大人的小姐，认她做夫人可不好也！"后以崔文远求情，翠鸾妥协，与崔通重做夫妻，将后妻贬为奴婢。剧中所描写的崔通这个势利、狠毒的负心汉形象，在元杂剧中并不多见，因而值得重视。

该剧从情节、人物到主旨，都与南戏《张协状元》相近，只是篇幅不如《张协状元》长，但其艺术表现却要精致得多，刻画张翠鸾遭受遗弃和发配时的思想感情尤其动人心弦。如第三折写张翠鸾带着枷锁被解子押往沙门岛中的感受：

〔黄钟〕〔醉花阴〕忽听的摧林怪风鼓，更那堪瓮瀽盆倾骤雨。耽疼痛，捱程途，风雨相催，雨点儿何时住？眼见的折挫这女娇姝，我在这空野荒郊，可着谁做主？

〔喜迁莺〕好着我无情无绪，淋的我走投无路，知他这沙门岛是何处酆都。长吁气结成云雾，行行里着车辙把腿陷住，可又早闪了胯骨。怎当这头直上急簌簌雨打，脚底下滑擦擦泥淤。

她忍受着深悲巨痛艰难地在漫长的程途上跋涉，而风摧雨骤、泥淤路滑的氛围和困境，更反衬出这位弃妇的"走投无路"，孤苦无告。

第七节 郑光祖和元杂剧第二期作家

在元杂剧的第二期作家中，郑光祖是最著名的一个。他与关汉卿、白朴、马致远并称为元曲四大家。据《录鬼簿》记载："光祖，字德辉，平阳襄陵（今属山西）人，以儒补杭州路吏。为人方直，不妄与人交，故诸公多鄙之，久则见其情厚，而他人莫之及也。病卒，火葬于西湖之灵芝寺，诸吊送各有诗文。公之所作，不待备述，名香天下，声振闺阁。伶伦辈称'郑老先生'，皆知其为德辉也。惜乎所作贪于俳谐，未免多于斧凿，此又别论焉。"其病卒之年，据周德清《中原音韵序》，当在泰定元年（1324）以前。钟嗣成与之相知，并把他列在"方今已亡名公才人"之二，著录其所作杂剧十七种，今存七种：《倩女离魂》、《㑳梅香》、《王粲登楼》、《三战吕布》、《无盐破环》（即《智勇定齐》）、《周公摄政》、《伊尹扶汤》（即《伊尹耕莘》）。其中《倩女离魂》是他的代表作，并且被称为元杂剧四大爱情剧之一；此外，《㑳梅香》、《王粲登楼》也颇有名。不过，德辉杂剧最佳之处，借用王国维的话说，"不在其思想结构，而在其文章"。

《倩女离魂》取材于唐传奇《离魂记》（陈玄祐撰），又多因袭杂剧《西厢记》。剧中写衡州张倩女与王文举自幼指腹订亲，两人相爱，但张母命两人兄妹相称，并以"俺家三辈儿不招白衣秀士"为由，要文举至京应试，倩女不忍与他分别，生魂遂随文举而去。其躯壳则病卧在床，不过有时也能言动，也有感情；却又自己不知生魂已追随在文举身边。三年以后，文举中状元授官，携倩女生魂回张家请罪，离魂与病体翕然合为一体，遂欢宴成亲。其中张母阻挠两人成

婚、逼文举应试固然袭自《西厢记》，就是倩女的生魂私奔虽为传奇《离魂记》所原有，但与《西厢记》的《草桥惊梦》也不无关系。

然而，剧中人物的曲词却完全是郑光祖的创造，语言优美生动，描摹细致。即使所写场景与《西厢记》相似，而曲词则自出机杼，略无模拟、蹈袭之迹。试以剧中王、张分别的一折为例。尽管《西厢记》也有送别，但《倩女离魂》却另辟蹊径。

〔后庭花〕我这里翠帘车先控着，他那里黄金镫懒去挑。我泪湿香罗袖，他鞭垂碧玉梢。痛无聊，恨堆满西风古道。想急煎煎人多情人去了，和青湛湛天有情天亦老。俺氲氲喟然声不定交，助疏剌剌动羁怀风乱扫；滴扑簌簌界残妆粉泪抛，洒细濛濛浥香尘暮雨飘。

〔柳叶儿〕见淅零零满江干楼阁，我各剌剌坐车儿懒过溪桥，他矻蹬蹬马蹄儿倦上皇州道。我一步步伤怀抱，他那里最难熬，他一程程水远山遥。（第一折）

上一支曲词中的“想急煎煎”以下六句，是颇能显示其性格的奇想：她想像着由于王文举的离去，她一下子变得衰老了，而且带累得天也老了；她那长叹的气息，推动着风刮得更大；她的眼泪化作了细雨飘洒下来。这样的曲词真是情景交融：一方面表明文举走时天色忽然黯淡下来，风声聒耳，细雨飘洒，更助长了离别的凄凉；另一方面也表明张倩女的极度悲痛，以致产生了天地自然都在为她哀伤的错觉。这较之《西厢记》的“晓来谁染霜林醉，都是离人泪”，不仅有静态与动态之别，而且其感情色彩更为强烈。

后一支曲词不仅写出“我”的难舍，而且写出“他”的难分，两人都是在高度的悲痛中无可奈何地分袂的，所以此曲着重表现的是他们的相互眷恋，凄恻缠绵。而在《西厢记》中写崔、张分别后的曲词，则着重表现莺莺的伫立瞻望，遥闻马嘶，以此来显示其深情和孤独。写情的角度不同，而同样沁人心脾。

尤其值得注意的是：在倩女的生魂追赶王文举并与他见面时，有这样的曲词：

〔麻郎儿〕你好是舒心的伯牙，我做了没路的浑家。你道我为什么私离绣榻，待和伊同走天涯。

〔么〕险把、咱家、走乏。比及你远赴京华，薄命妾为伊牵挂，思量心几时撇下。

〔络丝娘〕你抛闪咱。比及见咱，我不瘦杀，多应害杀。（末：若老夫人知道怎了也?）他若是赶上咱，待怎么，常言道做着不怕。（第二折）

这真是热情如火，无所顾忌；“比及见咱”三句，虽似直露，而中含无限柔情。《墙头马上》里李千金虽及得上她的勇敢，但却没有这么深情的表白。至于《西

厢记》，因《草桥惊梦》一折由末主唱，莺莺根本无法以曲词来表现自己的感情①。在元杂剧中，这样的女性形象也只倩女一人而已。

在剧本将近结束时，倩女解释自己能够离魂的原因说："想当日暂停征棹饮离尊，子恐怕千里关山劳梦频，没揣的灵犀一点成秦晋，便一似生个身外身。"（第四折〔水仙子〕）由于"灵犀一点"，就能产生这样的奇迹，这和后来《牡丹亭》的认为真情能使人由生而死、由死而生的观念实相一致；何况倩女的所谓"灵犀一点"其实也是"真情"（第二折〔雪里梅〕曲词说："我本真情"）。就这点说，《倩女离魂》实为《牡丹亭》的先声。故明人孟称舜评此剧云："《牡丹亭》格调原祖此，读者当自见也。"（《古今名剧·柳枝集》）"祖此"之语，有些过分，但两者有其相通之处当是事实。

《㑳梅香》也是一部爱情剧，写裴小蛮和白敏中早有婚约，不料为裴母所阻，只许两人以兄妹相称，致使白生相思成疾。婢女樊素为之传书递简，使两人黉夜相会，却被裴母撞见。于是拷问樊素，羞辱敏中，激使入朝取应。其后白生得中状元为翰林学士，奉旨与小蛮完姻。此剧从关目、人物到主旨都与《西厢记》相似，但有两点值得肯定：一是安排正旦扮演樊素主唱，而她所服侍的小姐反而成了次要人物。这表明作者是有意把婢女作为主要人物塑造的，剧中的樊素比红娘的主动性更强，无论对于小蛮的嘲诮，还是对于白生的调侃，都酣畅淋漓，妙趣横生。二是曲词优美，语言风格近于本色而又富于情致。故孟称舜评曰："此剧科目，全类《西厢》，而填词迥别"（《古今名剧·柳枝集》）。

《王粲登楼》由王粲的名作《登楼赋》生发，写王粲恃才傲物、始困终亨的故事。同样以曲词见长。李开先称此剧"四折（曲词）俱优，浑成慷慨，苍老雄奇。"（《词谑》）而何良俊则尤其激赏第三折，谓其"摹写羁怀壮志，语多慷慨，而气亦爽烈。"（《曲论》）今引其中两曲如下：

> 〔迎仙客〕雕檐外红日低，画栋畔彩云飞。十二栏干，栏干在天外倚。我这里望中原，思故里，不由我感叹酸嘶，（带云）看了这秋江呵，越搅的我这一片乡心碎。
>
> 〔红绣鞋〕泪眼盼秋水长天远际，归心似落霞孤鹜齐飞。则我这襄阳倦客苦思归。我这里凭栏望，母亲那里倚门悲。争奈我身贫归未得。

两曲意境开阔高远，感情悲壮激越，表现出强烈的思乡之情和怀才不遇的愤慨，就抒情的显豁感人而言，实已超过了王粲的名作《登楼赋》。这也正是元杂剧较辞赋更能表现感情的旁证之一。

---

① 明刻本《西厢记》此折有莺莺唱词，不符合元杂剧体例，当是后人所加。

除郑光祖以外，第二期杂剧作家值得重视的还有宫天挺和乔吉。

宫天挺，字大用，大名开州人。曾任钓台书院山长，为权豪所构陷。后虽得辨明，但不再见用，卒于常州。与《录鬼簿》作者钟嗣成的父亲是莫逆之交，嗣成作《凌波仙》曲悼念他说："豁然胸次扫尘埃，久矣声名播省台。先生志在乾坤外，敢嫌天地窄，更词章压倒元白。凭心地，据手策，无比英才。"他作有杂剧六种，今存《严子陵垂钓七里滩》、《死生交范张鸡黍》两种。

《严子陵垂钓七里滩》的情节是：严子陵与刘秀本是友人。刘秀做皇帝后，他仍在七里滩钓鱼。刘秀派使臣来宣召他，他回绝了。刘秀只好以朋友的身份写信来请他，他才到京城去看了刘秀一次，但坚决不愿为官。剧本中的严子陵不是一般地鄙弃功名富贵，而是显示了一种人格力量。

他是汉朝的子民，但在王莽篡夺了汉朝的帝位后，他丝毫无动于衷，反而说："则愿的王新室官家寿命长。我这里斟量，有个意况：体乾坤姓王的由他姓王，它夺了呵夺汉朝，篡了呵篡了汉邦，倒与俺闲人每留下醉乡。"（第一折〔天下乐〕）在这里，"忠"这种道德观念完全消失了，他只是冷漠地看着这些最高统治者的你抢我夺。这种冷漠既是中唐以来的一部分士大夫对群体的疏离感的强化，也是元好问把开国君主视作"赌乾坤"的赌徒、导致"原野犹应厌膏血"的惨剧的罪魁祸首①这种思想的继续；而更其重要的是：在对于被认为天经地义的"忠君"观念的上述否定中，蕴含着一种以我为主、无视世俗的生活态度。

在刘秀派使臣来征召他和他后来在与刘秀见面时，他都毫不掩饰地表示了他对帝王权力的轻视。

〔络丝娘〕俺两个醉偃仰同眠抵足，我怎去他手里三叩头扬尘拜舞？我说来的言词你寄将去，休忘了我一句。

〔尾〕说与你刘文叔，有分付处别处分付。我不做官呵有甚梁没发付您那襕袍靴笏②？我则知十年前共饮的旧知交，谁认的甚么中兴汉光武？（第二折）

〔四煞③〕你也不是我的君，我也不是你的卿。咱两个一樽酒罢先言定：若你万圣主今夜还朝去，我这七里滩途程来日登。又不曾更了名姓。你则是十年前沽酒刘秀，我则是七里滩垂钓的严陵。（第三折）

刘秀（文叔）虽然已经贵为皇帝，但严子陵绝不肯向他卑躬屈节，叩头拜舞。他

① 参见本编第一章第二节。

② "梁"字疑误。或以为当作"么"，但"么"字与"梁"字形、音俱不相近，不知何以致误。

③ "四"当是"二"字之误。

所要维护的是他的个人尊严。而且,这些曲词都不是抽象地宣扬某种观念,而是生动地突出了严子陵的傲然不屈的气概,真有些"志在乾坤外,敢嫌天地窄"的意味。杨维祯后来曾在《大人词》里歌颂过"天子不能子"的志节,而严子陵就是这种"大人"的先声。

还应注意的是:剧本的情节虽然简单,但写严子陵的内心活动却颇为丰富。他对刘秀虽然仍存在友情,也有某种程度的好感,但对刘秀作为皇帝的威势气派却又颇为抵触,这正是一个维护自我尊严者对这些东西的本能的反拨。例如,当他看到刘秀排着銮驾来迎接自己而吓得路上行人赶快躲避时,有这样一段唱词:

〔倘秀才〕见旗帜上月华日精,唬的些居民似速风迸星,百般的下路潜藏无掩映。不知您,帝王情,是怎生?
〔滚绣球〕折銮驾却是应也不应?怖民人却是惊也不惊?更做道一人有庆!汉君王真恁地,将銮驾别无处施呈。他出郭迎,俺旧伴等,待刚来我跟前显耀他帝王的权柄。和俺钓鱼人莫不两国相争,齐臻臻戈殳镫棒当头摆,明晃晃武士金瓜夹路行!我怎敢冲撞朝廷!
〔倘秀才〕他往常穿一领粗布袍,被我常扯的偏襟袒领。他如今穿着领柘黄袍,我若是轻抹着该多大来罪名!我则似那草店上相逢时那个身命,便和您,叙交情,做咱那伴等①。(第三折)

在这里有不满,有鄙视,也有讥讽,但最终仍决定对刘秀以平等朋友相待。对此特别值得注意的是:在封建社会的长期熏陶下,人与人之间是不平等的、皇帝理当威势十足之类的观念已深入一般人骨髓,但他却向皇帝提出了"怖民人却是惊也不惊"的问题,意思是:把人民吓得这个样子,你是否因此而有所警惕呢("惊"有警戒之意)?这意味着上述的传统观念在他心里已有所动摇;他不仅强烈地维护自己的个人尊严,而且对损害别人的个人尊严的行为也颇具反感。就这一点说,作为文学形象的严子陵与崔莺莺、李千金、张倩女等都具有对封建礼教的冲击作用。它们都是时代的产儿。

此剧为严子陵直抒胸臆,不注重词藻的华美,而能充分显示出其襟怀的阔大、思想的活跃、想像的丰富、气概的傲岸,因而形成一种颇为强大的撼动力。王国维说它"文字雄劲遒丽,有健鹘摩空之致"(《元刊杂剧三十种序录》),是很确切的评价。

他的另一个杂剧《死生交范张鸡黍》,写范式、张劭之间生死不渝的友谊,

① 此剧旧本仅元刊本一种,文字颇多讹误。此处引文,已参照郑骞、徐沁君二氏校本改正。

也能以强烈的感情打动读者。现引范式得知张劭死讯后，连夜赶去奔丧的曲词如下：

〔商调集贤宾〕二十年死生交同志友，再相见永无由[①]。一灵儿伴孤云冥冥杳杳，趁悲风荡荡悠悠。恨不的摔碎袖里丝鞭，走乏我这坐下骅骝。整整的三昼夜水浆不到口，沿路上几时曾半霎儿迟留！身穿的缌麻三月服，心怀着今古一天愁。

〔逍遥乐〕打的这匹马不剌剌的风团儿驰骤，百般的抹不过山腰，盼不到那地头，知他那里也故冢松楸。仰天号叫破我咽喉，那堪更树杪头阴风不住吼，荒村雪霁云收。猛听得哭声咽喉，才望见幡影悠悠，眼见的滞魂夷犹。（第三折）

乔吉[②]（1280？—1345），字梦符，号笙鹤翁，又号惺惺道人。太原（今属山西）人。寓居杭州。擅散曲及杂剧。作有杂剧十余种，今存《玉箫女两世姻缘》、《杜牧之诗酒扬州梦》、《唐明皇御断金钱记》三种。第一种尤为有名。

《两世姻缘》写洛阳妓女韩玉箫与书生韦皋相恋，遭到鸨母的阻碍。韦皋不得不离开洛阳，前去求取功名，并到边庭军中任职。玉箫相思成疾。死前自画小像，并附《长相思》词一首，托人寄给韦皋。韦皋因为身在边关，无法与玉箫联系，后来派人去接，则玉箫已死。又经过十八年，韦皋见到了一个叫作张玉箫的女孩子，乃是韩玉箫转世，容貌完全一样。经过种种波折，韦皋终于与张玉箫成为夫妇。此剧的后半显得怪诞而杂乱，但前半写情却真挚动人，第二折更堪称杰作。

此折所写，为韩玉箫的病重、画像和死亡。其所极力描摹的，是个人的感情要求不能实现的痛苦。这种痛苦的强烈程度是其以前的作品——包括《西厢记》和《倩女离魂》——所没有写到过的。因为她已彻底绝望，同时，她虽然怀疑韦皋的负心，并因此而对他怨恨，但又始终抑制不住对他的热爱。这种爱恨的交织使她的感情更为动人，其痛苦也就更为尖锐。以下是她画像、写词和托人寄去时的曲词：

〔金菊香〕怕不待几番落笔强施呈，争奈一段伤心画不能。腮斗上泪痕粉渍定，没颜色鬓乱钗横，和我这眼皮眉黛欠分明。

〔柳叶儿〕兀的不寂寞了菱花妆镜，自觑了自害心疼。将一片志诚心写入

① 此剧引文据元刊本《死生交范张鸡黍》。但自"友"字至"再相见永无由"六字原本缺损，据《元曲选》补。

② 《楝亭藏书十二种》本《录鬼簿》"乔吉"作"乔吉甫"，与他本异；"甫"字当为衍文。

了冰绡峥，这一篇相思令，寄与多情，道是人憔悴不似丹青。

〔浪里来〕你道个题桥的没信行，驾车的无准成，我把他汉相如厮敬重，不多争，我比那卓文君有上梢没了四星，空教我叫天来不应。秀才呵，岂不闻举头三尺有神明！

〔高过随调煞〕心事人拔了短筹，有情人太薄幸。他说道三年来，到如今五载不回程。好教咱上天远，入地近，泼残生恰便似风内灯。（带云：小二哥！）比及你见俺那亏心的短命，则我这一灵儿先飞出洛阳城。（做死科，下）

在〔柳叶儿〕中，她还以韦皋为“多情”，并想像着他会因自己的憔悴而怜惜，因而特地说明“人憔悴不似丹青”；在〔浪里来〕、〔高过随调煞〕里，她却指责韦皋害得她“叫天来不应”，断送了她的“泼残生”。情绪的这样迅疾的转换，正说明了她的内心是在怎样激烈地冲突，她忍受着多么苦痛的煎熬。所以，她已经非死不可；她其实是把年轻的生命献给了爱情。整个曲词也很能显示出凄艳的气氛。青木正儿《元人杂剧概说》认为汤显祖《牡丹亭》中的杜丽娘死前为自己画像是受到了此折的启发，虽然只是推测，但这种可能性也不能轻易否定。

最后要补充说明的是：作家对个人感情问题上的痛苦的强烈能体会得如此深切，从而生动地加以表现，这意味着一方面被压抑的自我的种种要求已在强化，从而其与环境的矛盾和由此感受到的痛苦也随之增强，另一方面则人们对个体生命及其要求的关心在加深。这也正是近世文学的特征。

至于元杂剧第三期的作家作品，保存下来的很少。其中秦简夫《东堂老劝破家子弟》一剧，写商人东堂老劝富商子弟扬州奴败子回头的事，作为商人意识渗入文学创作的例证，颇有值得重视之处，这在本编《概说》中已经涉及。但大致说来，元杂剧第二期的创作已远不如第一期兴旺，第三期更成了强弩之末。这绝不意味着元杂剧已被时代所淘汰，而是它的创作经验已与南戏相结合，开出了另一品种的鲜艳花朵。

第三章　元代的南戏

宋杂剧始于北宋。及至金兵南下，在金占领区内的原属北宋的土地上，杂剧继续发展，终于演进为金元杂剧；而在南宋的土地上，宋杂剧又演变为南戏（原称戏文）。在元统一全国后，南北文化交流，南戏与元杂剧又逐步融合，最终成为传奇。所以，元代不仅是杂剧的黄金时期，也是南戏的繁盛时期。

第一节　南戏的兴起及早期剧本《张协状元》

关于南戏的产生年代，以前一般采取祝允明《猥谈》①和《南词叙录》②之说，分别定为南北宋之交——“宣和之后，南渡之际”或南宋光宗朝。但这两部书都没有对自己说法的依据提出任何说明，而且这两种说法又彼此歧异，相差六七十年之久。是否可以信从，还是问题。近年胡忌、洛地先生在宋末元初人刘埙《水云村稿》卷四《词人吴用章传》中发现了关于南戏的最早资料，此事总算有了眉目。他们两位特地为此写了《一条极珍贵资料发现——“戏曲”和“永嘉戏曲”的首见》（《艺术研究》十一辑）。但对他们两位这一发现的重要意义，目前似尚未给予应有的重视。故需稍加阐发。

先引《词人吴用章传》的有关文字如下：

(用章)南丰人，生宋绍兴间。……当是时去南渡未远，汴都正音，教坊遗曲犹流播江南。用章博采精探，悟彻音律，单词短韵，字征协谐。……乾道丁亥岁，用章携(所作词)以见刘季高侍郎岑。侍郎负重名，

---

① 《猥谈》说：“南戏出于宣和之后，南渡之际，谓之温州杂剧。余见旧牒，有赵闳夫榜禁，颇述名目，如《赵真女蔡二郎》等，亦不甚多。”但“赵闳夫榜禁”出于何种文献，赵闳夫是什么时代的人，均没有说明；目前也未发现此一文件。

② 《南词叙录》一般认为徐渭作，骆玉明等考证为陆粲作。

> 靳许可，特为之序，而称其意密词清，上达古人用心未到处。……用章殁，词盛行于时。不惟伶工歌妓以为首唱，士大夫风流文雅者酒酣兴发辄歌之。由是与姜尧章之《暗香》《疏影》、李汉老之《汉宫春》、刘行简之《夜行船》并喧竞丽者殆百十年。至咸淳，永嘉戏曲出，泼少年化之。而后淫哇盛，正音歇。然州里遗老犹歌用章词不置也。

既说“盛行于时”，当然包括当时南宋的各地区，而不是光指其家乡；因而下文的“永嘉戏曲出，……而后淫哇盛，正音歇”，也应是指当时各地区而说，并不只是就吴用章家乡一带而言，否则就有悖于“永嘉戏曲出”的“出”字的原意，也与此处的上下文相抵牾。

关于南戏，以前已经发现的两条早期资料是：

> 俳优戏文，始于《王魁》，永嘉人作之。（叶子奇《草木子》）
>
> 贾似道……自入相后，犹微服闲行，或饮于妓家。至戊辰己巳间，《王焕》戏文盛行于都下……（刘一清《钱唐遗事》）

所谓“戊辰己巳间”，这里是指贾似道为相期间的咸淳四、五年（1268—1269）。刘一清元代人，叶子奇元末明初人，其时代均远较祝允明、徐渭（或陆粲）为早。综合这两人的意见，可知“戏文”是“永嘉人”创始的，至迟于咸淳时期已经盛行，现再参以刘埙之言，更可知“永嘉戏曲”——“永嘉人作之”的“戏文”——实“出”于咸淳（1265—1274），并很快流行于南宋统治的其他地区，大概首先是“都下”。然则《猥谈》所说的“南戏出于宣和之后，南渡之际”，《南词叙录》所说的“南戏始于宋光宗朝”，都并不可靠。

当然，对刘埙所说的“至咸淳，永嘉戏曲出”，也不能理解为永嘉戏曲于咸淳间才形成；在这以前它应已积累了丰富的艺术经验，这才能很快导致“淫哇盛，正音歇”的局面。所以，它当是在咸淳间走出家乡永嘉而推向“都下”及其他各地的；至于它以前在家乡形成和演进的情况现在都已不清楚了。

咸淳已是宋代末期，从咸淳元年到南宋灭亡一共只有十四年。从刘埙的记载，可知南戏在宋末元初都很流行。又，《草木子》说：“其后元朝南戏盛行，及当乱，北院本特盛，南戏遂绝。”是其在元代亦仍盛行。钱南扬氏《戏文概论》辑得宋元戏文目二百三十八种，其中绝大多数当都为元代南戏；此亦足为元代南戏盛行之一证。但到明初，南戏却一度衰息；至成化、弘治间才开始复苏。这也就是叶子奇所谓的“及当乱”云云。关于此点，我们将在下一编中叙述。

然而，元代南戏虽盛，其保存下来的较早著作却只有收入《永乐大典》的《张协状元》；另有《小孙屠》和《宦门子弟错立身》两种，也收入《永乐大典》，其时代已后于《张协状元》，今也一并在此介绍。

此三种以前曾被认为宋南戏，但并无确切的证据来证明。例如，有的研究者因《宦门子弟错立身》中用了宋代地名（如东平府和称河南为西京），就认为这一剧本出于宋代。但在古代文学作品中使用其以前的地名乃是普遍的现象。所以，《宦门子弟错立身》用宋代地名只能证明其时代不可能早于宋代，而不能证明其不会晚于宋代。其实，这三本都有出于元代的证据。

《张协状元》已开始使用北曲的曲牌，最明显的为〔沉醉东风〕。王国维《宋元戏曲史》在研究南戏曲牌的渊源时，把它列为“同于元杂剧曲名”的一类，其出于同名北曲曲牌的痕迹颇为显然。在一般曲谱中，北曲的〔沉醉东风〕为七句六韵，各句的字数依次为七、七、三、三、七、七、七，第三句不押韵，南曲的〔沉醉东风〕则为八句八韵，各句字数依次为七、七、六、四、七、四、四、八。

两者的差别是：第一，北曲牌的第三句不押韵，而南曲牌押韵；且北曲牌的第三、四句字数均等，均为三字句，南曲牌则不均等，分别为六字、四字句。第二，北曲牌的第六句——七字句，在南曲牌中变成了两个四字句，且均押韵。第三，北曲牌的末句为七字句，而南曲牌则成了八字句。而如将《张协状元》的〔沉醉东风〕作为此一南曲曲牌之祖（目前没有发现比这更早的资料），那就可以说，南曲这一曲牌原与北曲十分接近。因为，《张协状元》的第一、二、五句均为七字句，第三句不押韵，且三、四两句的字数相等，这均与北曲曲牌同。唯三、四两句均为四字句①，似与曲谱中北曲牌的均为三字句者略异。但当时并无曲谱一类的书，写曲子时不过根据曲调和前人用这一曲调所写的曲词，做到便于歌唱而已，对于后世所谓正字、衬字也无严格区别。从北曲的〔沉醉东风〕曲词来看，其第三、四句均用三个字的虽较多，用五个字的也不少，用四个字的同样可以看到，例如关汉卿小令〔沉醉东风〕（“伴夜月银筝凤闲”）的第三、四句“信沉了鱼，书绝了雁”就是四字句，我们固然可说关作的其中一个字是衬字，但也无法证明《张协状元》这曲牌中第三、四句的四个字中没有一个是衬字。同时，虽然曲谱中的北曲〔沉醉东风〕的末一句为七字句，而北曲作品中此曲牌的末句也有八字句的，如卢挚用〔沉醉东风〕写的《闲居》（“雨过分畦种瓜”）的末句即为“任他高柳清风睡煞”；而《张协状元》这一曲牌的末句“不如上国追寻

---

① 《张协状元》连用三支〔沉醉东风〕，其第三句均不押韵。至于字数，第二、三支的第三、四句均为四字句，唯第一支分别为五字、四字句（见《古本戏曲丛刊》初集所收影印北京图书馆藏逸录《永乐大典》本《〈小孙屠〉等三种》四十页下）。但第二、三支既为两个四字句，则第一支第三句所多出的一个字自当为通常所谓衬字。故可将《张协状元》中〔沉醉东风〕的第三、四句视为两个四字句。

丈夫"①与卢挚此句均为二字一组的四组。所以,《张协状元》此曲的第三、四句及最末一句,与北曲曲牌并无截然异质的差别。其较成问题的,是《张协状元》此曲末一句之前的八个字:"爹娘又无兄弟又无。"②若将其视为一句,则与北曲牌的第七句也没有矛盾了;因为北曲牌此句虽以七字为多,但也有用八字的,如张可久的〔沉醉东风〕(《琼花》),此句即作"炀帝荒淫自丧了国",而且从文义上看,也不妨把它视为两句。不过,《张协状元》此句的第四个字"无"与此曲的韵脚相同,所以目前还无法判断这是《张协状元》作者有意要增添一韵,抑或还是出于巧合。但即使是有意要增添一韵,也不会与北曲〔沉醉东风〕的曲调发生冲突③,只不过给写曲子的人增加了一点难度。总之,由于据王国维《宋元戏曲史》的研究,在以前的大曲、唐宋词乃至金元诸宫调中,都没有〔沉醉东风〕,而北曲的〔沉醉东风〕与《张协状元》的〔沉醉东风〕在体格上又如此相似,所以两者之间必有渊源关系。但是北曲作家很早就用〔沉醉东风〕,而且使用的人很多,早期作家胡祗遹、关汉卿、白朴等均曾用之。胡祗遹是河北人,他一生中有可能接触南曲的时期,当在其任江南浙西道提刑按察使时,但任期短暂,他其时又已至少六十岁左右④,想来不会再去学习南曲并将其曲调改造为北曲,当是《张协状元》的作者将这一北曲的常用曲调改造为南曲⑤。所以,《张协状元》之作当在元灭南宋,北曲传至江南以后。

在《张协状元》的时代问题上,还有一点也值得注意:剧中五矶山的强人说自己"一条扁担,敌得塞幕里官兵;一柄朴刀,敢杀当巡底弓手"⑥。有的研究者认为"塞"字是"寨"之误。但"塞幕"是可以理解的,改作"寨幕"反而不通了。"塞幕"有两种解释:一、即塞漠;在我国古籍中,把"幕"作为"漠"的假借字,从汉代就开始了。二、塞漠地区的帐幕。而无论作哪一种解释,"塞幕里

---

① 此为《张协状元》中第二、三支《沉醉东风》的曲词,第一支于"追寻"下多一"着"字。

② 此为第一支曲词中语;第二、三支曲词分别为"囊箧又无故人又无"、"箱儿又无笼儿又无。"

③ 根据北曲曲谱,〔沉醉东风〕第六句的第四个字与第七个字一般用平声,《张协状元》中〔沉醉东风〕的两个"无"字也是平声。

④ 胡祗遹《元史》有传。其中说,"宋平,为荆湖北道宣慰副使。……(至元)十九年为济宁路总管。……久之,治效以最称,升山东东西道提刑按察使。……召拜翰林学士,不赴,改江南浙西道提刑按察使,未几,以疾归。"由"久之"一语,可知其任济宁路总管甚久,就算为三年,其任山东东西道提刑按察使也已在至元二十二年,改江南浙西道若在第二年,则为至元二十三年。同传又说:"(至元)三十年卒,年六十七。"是至元二十三年为六十岁。

⑤ 因为后来的南曲牌〔沉醉东风〕显然是在此基础上发展的,其中"爹娘又无兄弟又无"这样的句式一直为后来南曲牌所承袭并成为南、北〔沉醉东风〕在句式上的重要异点之一,可见以后的南戏、传奇都将此视为南曲牌。所以,《张协状元》之有〔沉醉东风〕,并不是在南戏中用北曲牌,而是将北曲牌改造为南曲牌。

⑥ 《古本戏曲丛刊》初集《小孙屠等三种》十九页上。

官兵"都当指元军中的蒙古士兵;或因其来自塞漠,或因其住在蒙古人所惯住的帐幕里。据《元史·兵志》二《镇戍》,元灭南宋后,在浙东一带屯驻重兵,温州、处州通常设有万户府①,其士兵则"蒙古、汉人、新附诸军相参";战斗力最强的为蒙古士兵。而《张协状元》出于温州(见下),作者对这种情况自不致一无所知,是以其笔下的强人自夸武艺时,也说他"敌得塞幕里官兵"。至于弓手,虽然宋代已有,但到元朝成了全国各地都设置的、类似公安部队的组织:"元制,郡邑设弓手,以防盗也。"(《元史·兵制》四《弓手》)是以《张协状元》中的强人特地将"官兵"与"弓手"并举。

由上所述,可知《张协状元》已是元代的南戏。不过,剧本中虽已有将北曲曲牌改造成为南戏曲牌的情况,如上述的〔沉醉东风〕;但还没有出现直接用北曲牌的情况②。而《小孙屠》、《宦门子弟错立身》都已直接使用北曲牌,并已有南北合套的迹象,其时代当在《张协状元》之后。换言之,《张协状元》当是早期南戏。

此剧情节为:书生张协赴京应试,途中遇盗,所带资财全部被劫,流落破庙,与一贫女成婚。及至考取状元,不但遗弃贫女,且欲将她杀死,但幸而她只是受了伤。后来她成为"枢密使相"王德用的养女,并与张协重圆,只是把张协责骂了一通,张协也承认错误。其情节和曲词都不足称,但从中可看出早期南戏的若干特色:

第一,剧本不受折数限制,也不分折。大致说来,在第一场中先后出现的人物全都下场时,该场也就结束;随着新的人物的登场或第一场中原有人物的重新上场而开始第二场。如此往复,以至剧终。每一场中的任何人物都可歌唱。

第二,全剧由好多场构成,篇幅较元杂剧的一本为长,剧中人物在舞台上变换甚频。

第三,说白较元杂剧为多。

第四,非常注重插科打诨。全剧充满了此类内容。如张协离家赴试时,与其母亲、妹妹分别,其母、妹并无丝毫离别的悲哀,他母亲说:"有好全带花似门前樟树大底,买一朵归来与娘插在肩头上","有好掉篦似扁担样大底,买一个

---

① 据《元史·兵志》二《镇戍》所载,元自灭南宋后,于至元二十二年曾调整全国镇戍建置,其于浙江地区,仅杭州设立中万户府,处州设立下万户府,但至二十七年,"江淮行省言:……浙东一道,地极边恶,贼所巢穴,请复还三万户府以戍守之。……一军戍温处。……枢密院以闻,悉从之。"

② 剧中虽也出现过极少几个与北曲牌同名的曲牌(如〔叨叨令〕),但与北曲牌的句式相差很大,当也是改造北曲牌为南曲牌;只是未被以后的南戏所沿用。

归来与娘带”；他妹妹则说：“亚哥亚哥，狗胆梳千万买归，头须千万买归”，“有好膏药买一个归”，“与妹妹贴个龟脑驼背”。由此看来，插科打诨较之深切地抒发人物感情在南戏中具有更重要的地位。这一点当是宋杂剧传统的继承。

第五，与此相关，曲词也较平庸，并无“写情则沁人心脾”之词；虽然字句都颇通俗。

从戏剧文学作品的角度来看，与元杂剧相较，南戏的前三点是其经验，后两点是其短处。而在元杂剧传入江南后，南北戏曲交融，南戏吸收了元杂剧的长处，逐渐改变了自己的面貌。这在《宦门子弟错立身》和《小孙屠》中可以看得较为清楚。

《宦门子弟错立身》写河南府同知之子完颜延寿马爱上了女演员王金榜，因受到父亲的阻碍，遂离家而去，成为王金榜的戏班子的一员，并与她成婚。后来他父亲把两人都收留回家，他们为爱情所作的斗争取得了胜利。剧中的科诨较之《张协状元》虽显为减少，但仍有相当分量。写人物感情也仍只能有大致轮廓，如完颜延寿马表示其对爱情的追求的两支曲词：

〔乐神安〕一从当日，心中指望燕莺期，功名不恋待何如。拚却和伊抛故里，不图身富贵，不去苦攻书，但只教两眉舒。

〔六么令〕一意随它去①，情愿为路岐。管甚么抹土搽灰，折莫擂鼓吹笛，点拗收拾，更温习几本杂剧。问甚么妆孤扮末诸般会，更那堪会跳索扑旂。只得(疑当作“待”)同欢共乐同鸳被，冲州撞府，求衣觅食。

其为了爱情而不顾一切的决心颇为明晰，曲词也干脆利落，较之《张协状元》的曲词已有所进步。但就总体来说，还只是一种朴素的表述。《小孙屠》较此又有明显的提高。

《小孙屠》所写的是：妓女李琼梅与孙必达结成夫妇。但婚后受到冷落，又受到小叔子孙必贵(小孙屠)的鄙视，内心痛苦。遂与其旧识朱邦杰通奸，并与朱邦杰合谋，凶残地杀死婢女梅香，嫁祸孙必达。但因孙必贵愿意代他哥哥受刑，遂处死了必贵。幸被神明救活，昭雪了冤情，邦杰与琼梅则双双受刑。此剧不重科诨，对人物感情的刻画却颇细致。其最大的缺陷，是写李琼梅由渴望爱情的少妇转变为杀人凶手的过程缺乏合理的依据。现引李琼梅表达婚后受冷落时的心情的曲词如下：

(旦上唱)〔梁州令〕一对鸾凤共宴乐。恨连日抛弹，这冤家莫景信凋唆，把奴家恩和爱尽冥落。(白)鸳鸯本是飞禽性，养杀终须不恋家。自嫁孙家，

① “它”字原文如此，指王金榜；《小孙屠》中“它”、“他”也常混用。

将谓如鱼似水，效学鸾凤。谁知把我新婚密爱，如同白木。连日不见回来，知它是争名夺利，知它是恋酒迷花？使奴无情无绪，因倚绣床，如何消遣？

〔梧桐树〕思量闷上心，人去无踪影，悄似随风柳絮无凭准。却与旧日心不应，误我良宵寂寞守孤灯。数尽更筹，夜长人初静，教人恨杀活短命。无情弄绣针，镇日心不足，落得凄惶，为它成孤冷。终日黯约何情兴，睚到黄昏月上小窗明。泪眼通宵揾湿鸳鸯枕，晓来时懒对孤鸾镜。

（外扶生叫"开门"介。旦开门介。生睡叫睡叫介。）

（旦唱）〔北曲新水令〕却踏过满庭芳草看花回，怨王孙不思折桂。每日上小楼，沽美酒，销金帐里共传杯。吃酒沉醉扶归，不由我不伤情若萦系。

（又唱）〔南曲风入松〕记前日席上泛绿蚁，做夫妻，永同连理。谁知每日贪欢会，醺醺地不思量归计。你那里谁人共美，教奴自守孤帏。

〔北曲折桂令〕几回价守定香闺，转无眠情绪如痴；直哭得绛蜡烟消，银蟾影坠，宝篆香微。才听得促织儿声沉四壁，又听得叫残星报晓邻鸡。只影孤凄，心下伤悲，一弄儿凄凉总促在愁眉。

〔南曲风入松〕我一心指望你攻书，要改换门闾，如今把奴成抛弃。朝朝望朝朝不至，好教人鸳衾里冷落，须闲了我一个枕头儿。

〔北曲水仙子〕好因缘间阻武陵溪，辜负花前月下期。彩云易散琉璃脆，亏心底不似你，担阁了少年夫妻。不枉了真心真诚意？不把我知寒知暖妻，不能勾步步相随。

〔南曲风入松〕想伊聪惠、伊伶俐、伊冷戏，今日里怎如是？念奴娇媚、奴风韵、奴佔俤，谁知（疑当作"和"）我手同携？

〔北曲雁儿落〕谁同莺燕，谁展鸳鸯被？谁双斟鹦鹉觞，谁匹配鸾凤对？

此处的几支曲词很生动地表现了她在婚后受到冷落的悲哀，对丈夫不顾家的埋怨，对小叔子的"凋唆"①可能促使丈夫变心的恐惧，等待丈夫归来的热切，由丈夫的醉归所引起的痛苦，最后这一切又转为懊恨和绝望，文字自然，有些词句颇为优美，具有感染力，非《错立身》可及。其曲牌则南北兼用，很清楚地表明了其所受于元杂剧的影响。

由此可见，在杂剧传入江南后，南戏就吸收了它的优点，使自己获得了长足的进步。而就南戏的形制而言，较之杂剧本有相当大的优越性。这就使戏剧文学出现了新的动向：将南戏的形制与杂剧在表现人物、感情及写作曲词等方面的创作经验相结合，以推动戏剧文学的前进。因此，从表面上看，杂剧

① "凋"当是"调"之误。

在元代后期相对衰落，而在实际上，元代后期的南戏之所以能有迅猛的发展，实与元杂剧的传统分不开。

南戏的这种发展趋势，在《琵琶记》、《拜月亭记》等作品中显示得更为明晰。

第二节　《琵琶记》

在南戏中，成就最高的是《琵琶记》和《拜月亭记》。它们都出现于元末明初，也可说是南戏与元杂剧结合后所取得的最辉煌的成果。这以后的南戏就未能再有所超越。直到明代传奇兴起，戏剧文学史才又掀开了新的一页。

《琵琶记》为高明所作。明字则诚，号菜根道人，瑞安(今属浙江)人。约生于大德十年(1306)之前，为黄溍弟子，又曾与刘基交游。至正五年考取进士，曾任处州录事、福建行省都事等职。晚年隐居于今浙江宁波市的栎社。卒于至正十九年(1359)。

高明虽也能诗文，但其在中国文学史上的地位，则全源于南戏《琵琶记》。此戏现知的最早刊本为《元本琵琶记》，其次为嘉靖时据之翻刻的《新刊元本蔡伯喈琵琶记》，均二卷，已佚，幸有以之为底本的陆贻典抄校本尚存，《古本戏曲丛刊》初集据以影印。其格式大抵同于《永乐大典》本《小孙屠》等三种与成化刊本《白兔记》，不分折，知较接近原貌。在文字上也与现存其他明刊本《琵琶记》颇有异处，是以研究《琵琶记》应以此本为依据；其他明刊本之与此相异者，皆为明人所改。又，《元本琵琶记》为“王充、仇寿、以忠、以才刊”，黄仕忠《琵琶记研究》考定为弘治刻本；因这些人为弘治时刻工。

《琵琶记》的故事如下：书生蔡邕(伯喈)和其父母及新婚的妻子赵五娘在乡间过着快乐、和谐的生活。但后来由于父亲的逼迫和舆论的压力，恪守孝道的他不得不赴京应试，并考取了状元。牛丞相看中了他，要招他为婿。他虽说明在家乡已有妻子，极力推拒，并上表辞官，要求回乡；但由于牛丞相的影响，皇帝不但不批准他的辞呈，反而颁下旨意，要他和牛丞相女儿结婚。他只好服从。婚后，虽然牛氏对他很好，但他惦念家乡父母、妻子，精神一直很痛苦。他原想在京城做三年官，然后以请求外任的名义，离京而去，到家乡探望父母。但在这期间，他的故乡发生了大饥荒。赵五娘为了抚养他的父母，虽受尽艰辛，自己甚至以糠为食，而其父母最终仍悲惨地死去。赵五娘埋葬公婆后，孤身赴京寻夫，沿途乞讨。幸而牛丞相的女儿很贤惠，劝导父亲放蔡邕回家探

亲，又收留了赵五娘。蔡邕得知父母死亡后，悲痛万分，在父母墓地守孝三年。期满后受到皇帝表扬，一夫二妇和睦度日。

此剧的题目为“极富极贵牛丞相，施仁施义张广才。有贞有烈赵真女，全忠全孝蔡伯喈”①。在剧本开始时“末”的独白（那一般是作者借以说明剧本的内容和思想的）也说：“论传奇，乐人易，动人难。知音君子，这般另做眼儿看。休论插科打诨，也不寻宫数调，只看子孝与妻贤。”（〔水调歌头〕）因而在一段时期里，此剧曾被视为宣扬封建孝道之作。但在实际上，这剧本所体现的是环境对个人的压抑以及由此所导致的个人的痛苦；敏感的读者（或观众）可以因此而产生对孝的怀疑。

作为深受儒家思想熏陶的士人，蔡邕固然具有对功名富贵的追求，但对父母亲的爱恋却更为强烈。他一上场所唱的〔瑞鹤仙〕，对这一点说得很清楚：

> 十载亲灯火。论高才绝学，休夸班马。风云太平日，正骅骝欲骋，鱼龙将化。沉吟一和，怎离双亲膝下？且尽心甘旨，功名富贵，付之天也。

他对父母的爱恋，在他自己看来，是符合“孝”的原则的，所以在上引唱词之后，他又在说白中把自己的行动概括为“入则孝，出则弟，怎离双亲之膝下”。同时，“孝”的这种道德也确已较严重地导致了他的人性的异化（说见后）。但在实际上，它跟封建道德所要求的“孝”仍然存在着距离甚或矛盾。因此，当他父亲以在家照顾父母为“小节”，以“立身行道，扬名于后世，以显父母，孝之终也”为“大孝”，要他赴京应试，并指责他“家贫亲老，不为禄仕，所以为不孝”时，他仍然不愿离开年迈父母而去参加京都的考试。后虽不得已而去，但内心却是抵触而痛苦的。在“苦被爹行逼遣，脉脉此情何限。骨肉一朝成拆散，可怜难舍拚”（〔谒金门〕）、“我哭哀哀推辞了万千，他闹炒炒抵死来相劝，将我深罪，不由人分辨”（〔忒忒令〕）、“做孩儿节孝怎全，做爹行不从人几谏。（白：呀，俺为人子，不当恁地说。）也不是要埋冤。影只行单，我出去有谁来看管”（〔沉醉东风〕）等唱词中，可知他不但不赞同“大孝”的原则，反而颇为反感；他的按照这一原则去做，纯是被迫。由此可见，他的本于人类一般本性的对父母亲的爱，虽已被打上了“孝”的烙印，却还没有完全被“孝”所吞食。

由于他的这种被迫采取的行为跟其对父母的爱恋深相对立，他一直深感忧虑不安。在路途中，他“回首高堂渐远，叹当时恩爱轻分。伤情处数声杜宇，客泪满衣襟。”（〔满庭芳〕）及至被迫入赘相府，更是“终朝思想，但恨在眉头，人

---

① 见《古本戏曲丛刊》初集所收《新刊元本蔡伯喈琵琶记》卷上，第一页上。以下所引，均据此本。又，这四句见于本剧卷首。按南戏体例（见《小孙屠等三种》），此为“题目”。

在心上。”(〔喜迁莺〕)“在家不敢高声哭，只恐人闻也断肠。”(〔雁鱼锦〕)即使有时操琴解愁，也“只见指下余音不似前，那些个流水共高山！呀，怎的只见满眼风波恶，似离别当年怀水仙。”(〔懒画眉〕)他的这类痛苦，都颇能引起读者(或观众)的同情。

造成他的痛苦的，是他所置身的环境。在剧本开头处，曾这样描写了他与妻子赵五娘在他被迫赴试以前的快乐心情：

〔醉翁子〕(生)回首，看瞬息乌飞兔走。(旦)喜爹妈双全，谢天相佑。(生)不谬。更清淡安闲，乐事如今谁更有？

而当他的父母以“论做人要光前耀后，劝我儿青云万里驰骤”来要求他时，他回答说：“听剖：真乐在田园，何必当今公与侯！”(同上)但环境却把他从这种满足中驱逐出来，使他陷入了难忍的困境。在他被迫入赘相府后，他曾这样概括自己的生活道路：“被亲强来赴选场，被君强官为议郎，被婚强效鸾凰。三被强，衷肠说与谁行？”(〔雁鱼锦〕)①在这里需要补充的是：据剧本所写，勉强他来“赴选场”的，还有他家的邻居、被“题目”赞为“有仁有义”的张广才，他的意见实际上是代表了当时一般的正派人的看法，所以这里还包含了舆论的力量。在这样的多种力量的驱使下，他个人是显得如此渺小。倘若他坚持不去赴选，他就要被父亲和舆论视为不孝，难以在家乡立足；倘若他不遵照圣旨为官和入赘，那更是欺君大罪，后果非常可怕。所以他只有服从。但是，假如说他对父亲的命令还不敢公然埋怨，对于皇帝的硬要他做官和宰相的逼婚，他却再也抑制不住不满之情：

〔啄木儿〕苦！我亲衰老，妻幼娇，万里关山音信杳。他那里举目凄凄，我这里回首迢迢。他那里望得眼穿儿不到，俺这里哭得泪干亲难保。闪杀人么一封丹凤诏。
〔归朝欢〕冤家的，冤家的，苦苦见招，俺媳妇埋怨怎了！饥荒岁，饥荒岁，怕他怎熬！俺爹娘怕不做沟渠中饿殍？②

上一首是对皇帝那道不准他辞官和迫使他与牛相女儿结婚的诏书而发，后一首中所说的“冤家的”则指牛丞相。而牛相为所欲为，则正是由于皇帝那道诏书的支持。所以，从这两支曲词来看，他已经意识到了自己的父母的悲惨命运，而使他们陷入这一绝境的就是皇帝和宰相。

自然，他不敢与这种环境相对抗，而是妥协、屈服，因此被褒为“全忠

① 《琵琶记》卷下，页四下。
② 《琵琶记》卷上，页二十三上。

全孝"，有了一个看似美满的结局，但他的父母却终于饿死了，他心中的创伤再也无法愈合。在剧本的结束处，蔡邕对自己所获得的荣华富贵发表了这样的感想："呀！如何免丧亲，又何须名显贵！可惜二亲饥寒死，博换得孩儿名利归！"(〔一封书〕)这种痛苦，也正体现了个人与环境的矛盾冲突之无法真正消融。

在这样的矛盾冲突中，"孝"是加于蔡邕身上的最早压力。倘不是蔡邕父亲硬逼他去赴试，这一系列悲惨事件都不会发生。对蔡父的这一决定，当时不但蔡邕和赵五娘不同意，蔡母也不赞成。在蔡父饿死前，他忏悔了，意识到这"是我相耽误"(〔雁过沙〕)①。然而，尽管他的决定是如此错谬，蔡邕在当时却仍非执行不可，因为这是"孝"的道德所规定的，"父亲严命怎生违"(〔三学士〕)②。那么，"孝"到底给这个家庭带来了幸福呢抑或不幸？这是剧本所客观提出的问题。

当然，这一问题的出现，绝非偶然。首先是由于蔡邕从自我出发的对父母的爱③，在作品中尚未完全异化；尽管人的一般本性在蔡邕身上已通过"孝"而遭到较严重的扭曲，以致他在被迫离乡赴试而深感痛苦时，曾与妻子赵五娘两次合唱："为爹泪涟，为娘泪涟，何曾为着夫妻上意牵！"(〔沉醉东风〕)夫妻之情在他们意识中竟处于如此卑下的地位！他的第二个妻子牛氏在知道了他的实际情况后，很同情他，劝父亲放他回乡，没有成功，羞愤之下，想要自杀，他劝解说："夫人，你知其一，不知其二。身体发肤，受之父母，不敢毁伤，岂可陷亲于不义？那时节人知，只道你从夫言而弃亲命。此事不可。"这完全是道德的训诫，连一点夫妻感情也看不到。纵使这不是他的内心的真实表现，而是极力使自己顺应道德观念的结果，甚或是不自觉的自欺欺人，但也反映了人性被扭曲的严重程度。然而，他对父母的爱如已完全被"孝"和"忠"一类道德观念所吞食，那么，他就会因自己行为完全符合道德、并使父母也在死后受到了封赠而自慰，不会因父母的饿死在心灵上受到无法愈合的创伤了。倘蔡邕真是那样，也就削弱了这一故事的悲剧性。而作品之不把蔡邕写成那样的人物，我们自不能不考虑到作者的因素。其次，是由于作者写作的出发点。蔡邕的故事本

① 《琵琶记》卷上，页三十下。

② 同上卷上，页七下。

③ 马克思、恩格斯在《神圣家族》中曾把霍尔巴赫的"人对于和自己同类的其他存在物的依恋只是基于对自己的爱"作为与社会主义理论有联系的观点加以引用(见《神圣家族》中译本 169 页)。人对父母的爱同样如此。这不是意味着人在对父母的爱中含有为自己获取现实好处的卑污动机，也不意味着人不可能为父母而牺牲自己。然而，人在儿童时期就自发地爱父母，便正是由于父母对他(她)热爱之故；人在必要时为父母牺牲自己，则是从儿童时期就形成的对父母的爱的延伸。

见于南戏旧本，祝允明《猥谈》说南宋时"有赵闳夫榜禁（南戏），颇述名目，如《赵真女蔡二郎》等"。《南词叙录》谓此剧所演"即伯喈弃亲背妇，为暴雷震死"事①。据此两书所载，《赵真女蔡二郎》在《琵琶记》之前。而在《琵琶记》里，体现作者观点的"题目"虽已赞蔡邕为"全忠全孝"，在具体描写中却又显示出他已落得了"不孝"之名，并为之辩护②；这反映了作者在给蔡邕"全孝"的评价时是与一般的看法相违异，因而必须作出解释的。由此看来，《琵琶记》之前当已有过《赵真女蔡二郎》这样斥蔡邕为不孝的作品。假如《琵琶记》也把蔡邕作为"弃亲背妇"的不孝之子来批判，那么，批判得越激烈，就越能显示出"孝"的必要性和合理性。然而，《琵琶记》的作者却要把蔡邕写成一个"全忠全孝"的人，显示出其达到这一境界的过程。所以，作者之极写蔡邕的内心痛苦，正是为了显示这一过程的艰巨性，否则，"全忠全孝"又有何可贵？第三，作者所处的时代，对自我、感情的尊重都已达到了前所未见的高度（参见本编第二、第四章）。因此，他已开始意识到了"情"与"理"之间的矛盾。当蔡邕和赵五娘等返回家乡，在其父母坟上痛哭时，张广才劝解说："休恁地哭，且逆来顺受么！（唱）抑情就理通今古。"③因此，在作者的笔下，蔡邕的上述这一过程也就是"逆来顺受"、"抑情就理"的过程；而他之不把"情"视为邪恶的东西，并能理解和写出"抑情就理"的剧烈痛苦，加以同情，则正是当时这种尊重自我、尊重感情的思潮在他身上的反映。只可惜由于材料的缺乏，现已无法全面理解高明的思想状况了。

剧本中的另一主要人物赵五娘，也处于这种"逆来顺受"、"抑情就理"的困难处境中。作者较具体、生动地写出了她身上的这种矛盾：

〔风云会四朝元〕春闱催赴，同心带绾初。叹阳关声断，送别南浦，早已成间阻。谩罗襟上泪渍，谩罗襟上泪渍，和那琴瑟尘埋，锦被羞铺。寂寞琼窗，萧条朱户，空把流年度。嗏，酩子里自寻思，妾意君情，一旦如朝露。君行万里途，妾心万般苦。君还念妾，迢迢远远，也索回顾。

〔前腔〕朱颜非故，绿云懒去梳。奈画眉人远，傅粉郎去，镜鸾羞自舞。把归期暗数，把归期暗数。只见雁杳鱼沉，凤只鸾孤。绿遍汀洲，又生芳杜。

---

① 陆游《小舟游近村，舍舟步归》诗："斜阳古柳赵家庄，负鼓盲翁正作场。身后是非谁管得，满村听唱蔡中郎。"据此，是宋代说唱一类的通俗文艺已对蔡邕加以丑化，故陆游有"身后是非谁管得"的感慨。但当时的通俗文艺是否说他"弃亲背妇"，就不得而知了。

② 如蔡邕第二个妻子牛氏道："丈夫，是我……误你名为不孝也。"（卷下，页二十四下）足见蔡邕已有不孝之名。又，蔡邕的邻居张广才也说蔡邕"生不能事，死不能葬，葬不能祭"，"三不孝逆天罪大"，经旁人解释后，才明白"这是三不从，把他厮禁害"，"三不孝亦非其罪"。

③ 《琵琶记》卷下，页二十八下。

空自思前事，嗏，日近帝王都。芳草斜阳，教我望断长安路。君身岂荡子，妾非荡子妇。其间就里，千千万万，有谁堪诉。

〔前腔〕……文场选士，纷纷都是才俊徒。少甚么镜分鸾凤，都要榜登龙虎。偏他将我误？也不索气苦，也不索气苦。既受托了蘋蘩，有甚推辞？索性做个孝妇妻贤，也得名书青史，省了些闲凄楚。嗏，俺这里自支吾。休得污了他的名儿，左右与他相回护。你腰金与衣紫，须记得荆钗与裙布。一场愁意绪，堆堆积积，宋玉难赋①。

这几支曲词，既写了由夫妇别离所带给她的愁苦，也写了她经过自我克制而产生的“做个孝妇贤妻”以“名书青史”的决心。但就读者（观众）的印象来说，她的愁苦却比她的决心更令人感动；而她自己，尽管立下了这样的决心，最后却仍然被“愁意绪”所包裹。所以，在这人物身上，虽然体现了“逆来顺受”、“抑情就理”的过程，但却更显示了“逆来顺受”、“抑情就理”的痛苦。而越到后来，她所感受到的痛苦就越强烈。及至饥荒年岁，她无依无靠，为了养活公婆，她只好吃糠度日。这时她的痛苦就达到了极致；她在吃糠时的大段唱词也一直为研究者所推重。

〔山坡羊〕……（合）思之，虚飘飘命怎期？难捱，实丕丕灾共危。

〔前腔〕滴溜溜难穷尽珠泪，乱纷纷难宽解的愁绪，骨崖崖难扶持的病体，战钦钦难捱过的时和岁。这糠呵，我待不吃你，教奴怎忍饥？我待吃呵怎吃得？苦！思量起来不如奴先死，图得不知他亲死时。（白）奴家早上，安排些饭与公婆，非不欲买些鲑菜，争奈无钱可买。不想婆婆抵死埋怨，只道奴家背地吃了甚么，不知奴家吃的却是细米皮糠。吃时不敢教他知道，只得回避；便埋怨杀了，也不敢分说。苦，真实这糠怎的吃得！（吃介唱）

〔孝顺歌〕呕得我肝肠痛，珠泪垂，喉咙尚兀自牢嗄住。糠！遭砻被舂杵，筛你簸扬你，吃尽控持，悄似奴家身狼狈，千辛百苦皆经历。苦人吃着苦味，两苦相逢，可知道欲吞不去。（吃吐介）

〔前腔〕糠和米本是两倚依，谁人簸扬你作两处飞。一贱与一贵，好似奴家共夫婿，终无见期。丈夫你便是米么，米在他方没寻处；奴便是糠么，怎的把糠救得人饥馁？好似儿夫出去，怎的教奴供给得公婆甘旨。（不吃放碗介）

〔前腔〕思量我生无益，死又值甚的，不如忍饥为怨鬼。公婆老年纪，

① 《琵琶记》卷上，页十二。

靠着奴家相依倚，只得苟活片时。片时苟活虽容易，到底日久也难相聚。谩把糠来相比。这糠尚兀自有人吃，奴家骨头，知他埋在何处[①]?

渗透在这些唱词里的剧烈的痛苦，主要不是引起人们对作为孝妇的赵五娘的敬仰，而是激发起对于作为普通人的赵五娘的同情，于是又回到了上述的问题：由"孝"所导致的这个家庭的悲剧是必要、合理的吗？

由此而论，与其说《琵琶记》是在宣扬封建道德，不如说它写出了恪守封建道德的人的苦难和心灵的创伤。

在艺术形式上，《琵琶记》写人物内心活动的深切，是其鲜明的特色之一。如上引"吃糠"的这一段，既写出了赵五娘在这饥荒年头的总的情状，更深刻地表现了她在吃糠这一事件上的内心矛盾、肉体苦痛和由此所引起的对前途的绝望；由糠和米的悬殊想到自己和丈夫的云泥之别更是奇绝之思。而所有这一切都亲切自然，是以王国维《宋元戏曲史》把这一大段都作为"写情则沁人心脾"的例子加以引述。

然而，由于这一类艺术造诣甚高的曲词在元杂剧中早已出现（只不过内容不同），相比之下，《琵琶记》在体制、结构上的成就，对戏剧文学的发展更具重大的意义。首先，就全剧结构来看，经常把蔡邕在京城的情况和赵五娘及其公婆在家乡的情况交替叙述，其贫富的差别固是强烈的对照，（如在赵五娘吃糠、导致蔡母死亡的这一场以后，即接以蔡邕在相府与其第二个妻子赏荷饮酒，不能不使人产生极大的撼动）。同时赵、蔡两人不同的悲痛又可互为映照，起到相反相成的作用，使人们进一步理解环境对人的压迫及其后果。此种结构上的优点却是杂剧所无法达到的。其次，就每一场来说，不同人物的对唱、轮唱极为频繁。这不仅能较好地表现人物在思想上的冲突与交流，并能通过这样的冲突、交流来深化人物的思想、感情（前者如蔡父逼蔡邕应试时的蔡邕及其父、母和张广才的唱词，后者如蔡邕同意应试后与其妻子赵五娘的唱词），这也是元杂剧所没有达到的；弘治本《西厢记》在这方面虽已有所突破（姑不论这种突破是否出于王实甫之手），但就对唱、轮唱的数量的众多及其所引起的作用来说，都不如《琵琶记》。因为它的对唱、轮唱仍有以一人为主的倾向，而在《琵琶记》里，这种倾向至少已不明显。至于说白之多，虽是南戏的传统，但较之杂剧，这也是《琵琶记》的长处。正因如此，《琵琶记》在我国戏剧文学史上具有重要地位。

另一方面，元杂剧的特长——重视人物感情的抒发和曲词的动人，《琵琶记》同样具有。所以，《琵琶记》（以及产生时期与其相近的《拜月亭记》）的出

---

① 《琵琶记》卷上，页十九下—二十上。

现，意味着以南戏体制为基础的南北戏曲的交融已结出了丰硕的果实，并奠定了今后戏剧发展的方向。

第三节 《拜月亭记》及其他

除《琵琶记》外，元代南戏较著名的还有《荆钗记》、《刘知远白兔记》、《拜月亭记》和《杀狗记》，往往被称为"古戏四大家"。如王骥德《曲律》说："古戏如《荆》、《刘》、《拜》、《杀》等，传之二三百年，至今不废。"《南词叙录》把它们和《琵琶记》一并列入"宋元旧篇"。凌濛初《谭曲杂札》也说："曲始于胡元，大略贵当行不贵藻丽，……故《荆》、《刘》、《拜》、《杀》为四大家。"可见明人一般认为此四剧皆为元代作品。按，明世德堂刊本《月亭记》(即《拜月亭记》)所写金朝大臣，无论忠奸，皆称蒙古为"大朝"(见第四折)，显为元人声口，自出于元朝无疑。而此戏一则受到关汉卿《拜月亭》的影响，再则其艺术成就远高于《小孙屠》等南戏，当已是元代后期之作。为便于行文，姑且将它与《荆钗记》等都放在《琵琶记》之后阐述。

南戏《拜月亭记》是依据关汉卿的著名杂剧《闺怨佳人拜月亭》改编而成，最早的改编者一般认为是元人施惠①。它在《永乐大典》戏文目录中全称为《王瑞兰闺怨拜月亭》，在《南词叙录・宋元旧篇》中则著录为《蒋世隆拜月亭》，原改本已佚。今存各本都经明人作过进一步改编，其中以万历世德堂刻本《新刊重订出相附释标注月亭记》比较接近元人改编本，但已分为四十三出，并加出目；而容与堂本和汲古阁本都题作《幽闺记》，并已删改为四十出。

就现存四大南戏而论，当以《拜月亭记》的成就最高。其首要原因在于关汉卿的原著堪称杰作，并且剧中所涉及的社会生活面远比《西厢记》广阔，但因受杂剧一本四折、一人主唱的限制而未能充分展开，这就为后人的改编创造留下了许多空间。元人改编本充分利用南戏相对自由的表现形式来对杂剧加以扩展、发挥，使之取得了青出于蓝而胜于蓝的艺术效果。

与关汉卿原著相比较，元人改编本在情节上虽无重大发展，但在艺术表现上却有较明显的推进。这主要是因为杂剧受体制的局限，篇幅短小，每折又只

① 何良俊《曲论》、王世贞《艺苑卮言》、王骥德《曲律》等都认为是元人施君美撰，汲古阁本《幽闺记》径署"元施惠著"。按钟嗣成《录鬼簿》"方今已亡名公才人"中有施惠小传："君美名惠，杭州人。居吴山城隍庙前，以坐贾为业。……诗酒之暇，惟以填词和曲为事。"但未著录其所作戏曲名。又张大复《寒山堂曲谱》卷首《拜月亭》下注云："吴门医隐施惠字君美著。"但也有人提出质疑，如吕天成《曲品》说："云此记出施君美笔，亦无的据。"

能由一人主唱，所以全剧只有王瑞兰形象丰满，作为她的丈夫的蒋世隆就很少有表现的机会，其他的人当然更是如此。而且，就是王瑞兰，在这方面也不能不受到影响。例如，她在客店中被迫与丈夫分离时，固然充分展现了她的悲痛，但她再上场时，距离两人的分别至少已六七个月了①。她在这期间思念丈夫的痛苦就未能充分显示。南戏《拜月亭记》则不仅对蒋世隆等剧中其他人物作了较具体细致的描摹，对王瑞兰的内心活动也有进一步的刻画。因而剧本中出现了较多的颇为鲜明的形象，使戏剧冲突得以较完整地展开，从而有力地增强了作品的感染人的程度。

王国维的《宋元戏曲史》曾就关剧和南戏都有的王瑞兰烧夜香的一场（在那一场中，王瑞兰与她的义妹——也是蒋世隆的亲妹——瑞莲得以相互了解，产生了亲密的感情）加以具体比较，得出结论说："汉卿杂剧固酣畅淋漓，而南戏中二人对唱，亦宛转详尽"，"情与词偕"。这实在很扼要地说出了南戏《拜月亭记》的优点。

这种优点，其实是贯穿全剧的，在作品中处处可以遇到。例如，王瑞兰的父亲把瑞兰与蒋世隆拆散后，带着瑞兰借宿于驿馆。这一夜，由于逃难而沦落的瑞兰母亲带着义女瑞莲也借宿于此，但因形似乞丐，只能在阶石上休息。从黄昏直到天亮，她们三人都悲痛不胜，轮流唱〔销金帐〕曲：

(夫②)黄昏悄悄，助冷风儿起。想今朝思向日，曾对这般时节，这般天气。羊羔美酒，美酒销金帐里。兵乱人荒，远远离乡里。如今怎生，怎生阶头上睡。

(旦)(初更起了。)初更鼓打，哽咽谯角吹。满怀愁分付与谁。遭这般磨折，这般离别。铁心肠打开，打开鸾孤凤只。我这里凄惶，他那里难存济。反复怎生，怎生独自个睡。

(贴)(如今是二更了。)擎擎二鼓，败叶敲窗纸。响扑簌聒明耳。谁禁这般消索，这般岑寂。骨肉到头，到头伊东我西。去又无门，住又无依。伤心怎生，怎生阶头上睡。

(旦)(夜阑人静月微明，眼转孤眠睡不成。心上只因关系伴，万愁千恨叹离人。这又是三更时候了。)三更漏转，寒雁声嘹呖。半明灭灯火归昧。寻思他这般沉疾，这般狼狈。相逢今朝，今朝吉凶未知。冷落空房，饮食谁调理。床儿怎生，怎生独自个睡。

---

① 两人分别时当在秋天，因王瑞兰有"我索立马西风数雁行"的唱词；王瑞兰再次上场时，则说"我甫能把这残春捱彻"，已在春末夏初了。

② "夫"指王瑞兰的母亲，下文"旦"指王瑞兰，"贴"指蒋瑞莲。

(夫)(谯楼打四更了。)楼头四鼓,风卷檐铃动。略朦胧都是梦。娘女这般相逢,这般重会。霎然觉来,觉来孩儿那里。多少伤情,多少萦系。交人怎生,怎生阶头上睡。

(贴)(谯鼓已五更矣。)五更又催,野外钟声急。算通宵几叹息。那似这般烦恼,这般孤凄。一身苟活,苟活成也甚地。(旦)这厢烦那壁长吁气。听得怎生,怎生独自个睡。

这段轮唱,较充分地显示了三个人的悲痛感情,也写出了王瑞兰对蒋世隆的无限牵挂和对父亲的怨恨,这些都是关汉卿原剧所没有,也是限于杂剧的体制而不可能有的。而有了这样的描摹,读者对王瑞兰的不幸固然产生了进一步的同情,对蒋瑞莲和王瑞兰的母亲也有了亲切感。

再如第二十一折《隆兰遇强》,写蒋世隆和王瑞兰同行逃难,其一开头的曲词如下:

〔高阳台〕(生)凛凛严寒,漫漫肃气,依稀晓色将开。宿水餐风,去客尘埃。(旦)思今念往心自骇,受这苦谁想谁猜?(合)望家乡,水远山遥,雾云埋。(生:乱乱随逐客,纷纷避祸民。旦:家山何处是,甚日见双亲。合:宁为太平犬,莫作离乱人。生:娘子,路途遥远,不免趱行几步。)

〔山坡羊〕(生)翠巍巍云山一带,碧澄澄寒波几派,深密密烟林数簇,乱飘飘黄叶都零败。一两阵风,三五声过雁哀。(旦)伤心,对景愁无奈。回首西风也,回首西风泪满腮。(合)情怀,急煎煎闷似海;形骸,骨挨挨瘦似柴。

战争的动乱造成这对青年男女的邂逅相遇和结伴逃亡,一路上只见满目都是肃杀凄凉的景色,反衬出他们受到战乱的惊扰时思乡怀亲的忧愁和顾影自怜的感伤,曲词明白如话,却又情景交融。与此同时,这两支曲词也间接地反映了他们由互不相识而逐步接近起来的过程,使他们后来的结合毫无突兀之感。

正因《拜月亭记》在关汉卿原著的基础上,在艺术表现方面有了较明显的推进,它在我国戏剧文学史上占有重要地位。中晚明曲论家曾就《拜月亭记》、《琵琶记》等剧何者最优进行过讨论。何良俊《四友斋丛说》认为《拜月亭记》"高出于《琵琶记》远甚。盖其才藻虽不及高,然终是当行"。王世贞在《艺苑卮言》中则表示反对,认为《拜月亭记》"亦佳",但因有"三短"而不如《琵琶记》。于是又引出徐复祚的辩驳。此后,沈德符在《野获编》中也声援何良俊,反驳王世贞;而李贽则认为"《拜月》、《西厢》,化工也;《琵琶》,画工也。""画工虽巧,已落二义矣"(《杂说》)。这场争论的是非姑置不论,但它却反映了一个事实:

《琵琶记》、《拜月亭记》是足可相互颉颃的作品，否则人们就不会因此而争论不休。

比较起来，《荆》、《刘》、《拜》、《杀》中的另外三个——尤其是《刘》和《杀》——就颇为逊色了。

《荆钗记》全名为《王十朋荆钗记》，一般认为是元人柯丹邱撰①。原本已佚，今存各本都经明人作过不同程度的修改②。剧本写王十朋和钱玉莲的悲欢离合之情，情节曲折生动，冲突迭起。如围绕钱玉莲的议婚，先写钱流行夫妻之间的矛盾，再写玉莲和后母的冲突；围绕王十朋的拒婚，展开他与万俟丞相的争论，由此导致改官；接着因孙汝权篡改王十朋的家书，回乡后又造谣生事，造成后母"大逼"和钱玉莲"投江"；及至王十朋见到从家乡赶来的母亲，得知噩耗，带着深悲巨痛赴潮阳上任，而钱玉莲被钱安抚救起后，同往福建，派人打探，误传丈夫上任三月而死；于是，一个清明祭祀"亡妻"，一个烧夜香痛悼"亡夫"；谁知五年后别立丞相，王十朋升任吉安知府，竟得与"亡妻"相逢。所有这些均富于戏剧性，是以徐复祚《曲论》说："《荆钗》以情节关目胜。"它的语言虽质朴俚俗，其中有少数曲子也写得感情真切。如第三十五出《时祀》，写王十朋以为妻子钱玉莲为自己投江而死，因而举行祭祀。其所唱的〔雁儿落〕、〔收江南〕、〔沽美酒〕三曲，感情真挚而激越。较之《琵琶记》、《拜月亭记》的曲词，也可谓各具特色。

〔雁儿落〕(生)徒捧着泪盈盈一酒卮，空列着香馥馥八珍味，慕音容，不见你。诉衷曲，无回对。俺这里再拜自追思，重相会，是何时？揾不住双垂泪，舒不开咱两道眉。先室，俺只为套书信的贼施计。贤妻，俺若是昧诚心，自有天鉴知。

〔收江南〕(生)呀，早知道这般样拆散呵，谁待要赴春闱？便做到腰金衣紫待何如？说来又恐外人知，端的是不如布衣，端的是不如布衣。俺只索要低声啼哭自伤悲。

〔沽美酒〕(生)纸钱飘，蝴蝶飞。蝴蝶飞。血泪染，杜鹃啼，睹物伤情越惨凄。灵魂恁自知，恁自知，俺不是负心的，负心的随着灯灭。花谢有芳菲时节，月缺有团员之夜，我呵，徒然间早起晚寐，想伊念伊。妻，要相逢除非是梦儿里再成姻契。

① 参见《南音三籁》、《古人传奇总目》、《剧说》等著作。张大复《寒山堂曲谱》还明确记为"吴门学究敬仙书会柯丹邱著"，则此柯丹邱为书会才人，与号丹邱生的台州书画家柯九思不是一人。

② 今存较早版本有嘉靖温泉子编集本、万历嵩春堂本、李卓吾批评本、屠赤水批评本、继志斋刻本、世德堂刻本、明末汲古阁刻本等。此以汲古阁本为依据。

《荆钗记》的《家门》概述其剧情，虽有"义夫节妇，千古永传扬"的话，但王十朋的这种感情实已与封建道德有了距离：妻子的价值竟在"腰金衣紫"——尽忠报国、显亲扬名——之上，这恐怕是《琵琶记》中的蔡伯喈也难以接受的吧。只可惜类似上引的曲词，在《荆钗记》中稀如凤毛麟角。

《白兔记》的古本题为《刘知远白兔记》，原本已佚。今存最早刻本为明成化年间刊印的《新编刘知远还乡白兔记》①，其开场白中明确说是"永嘉书会才人"编。全剧不分出，文辞古朴粗疏，尚接近古本原貌。

此剧写刘知远与李三娘的悲欢离合。流浪汉刘知远与李三娘结婚后，就遭到其兄嫂的忌恨。不久三娘父母去世，兄嫂就开始破坏她的婚姻，刘知远终于被迫弃家从军，但她宁愿"日间挑水三百石，夜间挨磨到天明"，也不肯改嫁。狠毒的兄嫂剥夺了她的一切权利，她不仅经常挨打受骂，而且只能在磨房咬脐生子，甚至儿子生下才三天就差点被害，只好托窦公送给刘知远。尤其是丈夫走后，"十六年并无书半纸"，她实际上过着既被丈夫遗弃又被兄嫂虐待的悲惨生活。后因咬脐郎追猎白兔而见李三娘，才迫使刘知远回乡会前妻。当刘知远叙说他早已娶了岳小姐，李三娘的满腔怨愤立即一泻而出。但丈夫以"若不是取秀英，焉能够做官人"为由加以辩解后，她便不再埋怨，实际是原谅了他。

剧本虽然歌颂了李三娘的坚强，但人物刻画、情节描写都还比较粗略，语言质朴平直而缺少诗意。体现了早期南戏的特点。

《杀狗记》的古本在《南词叙录·宋元旧篇》中称为《杀狗劝夫》，它与元后期萧德祥的杂剧《王翛然断杀狗劝夫》题材相同，但孰为先后难以确知。明末清初人如吕天成、朱彝尊、张大复、焦循等认为是徐畛著。按徐畛，字仲由，淳安(在今浙江省杭州市西南部)人。洪武初曾任县学教官三年，其后于洪武年间征秀才时，他又被当地政府所征聘，至省会辞归。因元代戏文《宦门子弟错立身》中已提到传奇《杀狗劝夫婿》，故一般认为徐畛不可能是最初作者，而或许是改编者。古本已佚，今存汲古阁本，已经过冯梦龙改订。剧中写东京富家子弟孙华在父母故世后，与市井无赖柳龙卿、胡子传结义为兄弟，太肆挥霍，并听信谗言，将胞弟孙荣逐出家门。妻子杨月真屡劝不听，便设计买来一条狗，杀死后头戴巾帽，身穿衣服，扮狗作人，置于后门。孙华酒醉夜归绊倒，以为人尸，惊恐中打算请结义兄弟私埋，但柳、胡两人不仅不帮他避祸，反而向官府告发。倒是孙荣念兄弟之情，先于黑夜移尸，又在公堂承担罪责。杨月真亲往诉

① 这个本子于1967年在上海嘉定县宣姓墓中出土后，曾由上海博物馆影印出版，但有不少残缺和错误。本节所引以江苏广陵古籍刊印社1980年出版的校补本为依据。

状，说明杀狗劝夫真相，于是兄弟和好，全家褒封。这部戏剧虽然多少触及封建家庭的内部矛盾，但作者的意图是通过表彰孝悌的孙荣和贤德的杨月真来宣扬封建伦理道德，提倡“王化以亲睦为本，维风以孝友为先”，说教的气味相当浓烈。但用于说教的“杀狗劝夫”这一关目颇有新意，部分语言尚保持着质朴、俚俗的本色。在四大南戏中，《杀狗记》大致可与《白兔记》相颉颃。

第四章　元代的散曲

元代散曲是与当时的杂剧和南戏同质的、较鲜明地体现了近世文学新成分的文学样式。在南宋灭亡以前，散曲纯用北曲写作，作者均为北方人；南宋灭亡以后，随着南北文化的交融，南方作者也有用北曲写散曲的了，后来并出现了用南曲写的散曲和南北曲合用（通常称为南北合套）的散曲。但以用北曲写的为主，用南曲写和南北合套的较少。就其用北曲写的散曲来说，在音乐和曲牌方面与杂剧并无不同。但杂剧是戏剧的一种，因而必须具备戏剧所应有的基本条件，例如情节、人物、对话等等；散曲则是广义的诗歌，分抒情、叙事两大类。其叙事类的散曲虽也有故事内容较复杂的，但其性质仍属于叙事诗。此外，在杂剧中每一折都是包含若干曲牌的套数，单支曲不可能成为一个独立而完整的单位，它只是套数的组成部分；但在散曲中，一首单支曲就可以成为一篇独立的作品，那被称为"小令"；当然，也有以一套（一个套数）为一篇的。此外还有"带过"曲，就是以两个（或两个以上）曲牌按照一定规律组成的曲子，"带过"也简称为"过"；例如《醉高歌过红绣鞋》，那就是由《醉高歌》和《红绣鞋》两个曲牌组合而成。"带过曲"仍属小令。至于南曲的散曲，除曲调有别以外，其他情况均与北曲散曲相类。

就总体而论，元代散曲是以个人为本位，歌唱个人的自由、享乐和爱情的诗歌，较宋词远为大胆、泼辣，并常显示出乐观的精神；虽然也有部分悲观、消极的作品，但在其根底里却是对快乐的追求，听不到诸如"可堪孤馆闭春寒，杜鹃声里斜阳暮"（秦观《踏莎行》）之类的断肠之音。至其发展过程，则与元杂剧的相应，可分为三个阶段：自元太祖取中原后，至南宋灭亡、全国统一之初，为第一期；统一全国后元朝统治相对稳定的时期为第二期；元末至正时期为第三期。

第一节　由金入元的散曲作家

元散曲的上述总体特点，是在其第一期就已奠定的。

元杂剧第一期作家是由金人元的,散曲作家同样如此。就目前掌握的材料看,作散曲者当以元好问为最早。其《春宴》说:“梅擎残雪芳心奈,柳倚东风望眼开,温柔樽俎小楼台。红袖绕,低唱《喜春来》。”“携将玉友寻花寨,看褪梅妆等杏腮,休随刘阮到天台。仙洞窄,且唱《喜春来》。”(〔中吕喜春来〕)又,〔双调骤雨打新荷〕说:“人生有几?念良辰美景,一梦初过。穷通前定,何用苦张罗!命友邀宾玩赏,对芳樽浅酌低歌。且酩酊,任他两轮日月,来往如梭。”他的意思是:人生既不必为穷通而奔忙,求仙也没有意义;还是抓紧有限的时光,在“红袖”围绕下,对着美丽的景色,饮酒听歌吧。作品的语言虽较雅致,体现了由词到曲的过渡,因而不如关汉卿等人的鲜活,但其所展示的人生追求却是彼此一致的。

在这以后,元代第一期散曲作家在创作上成就突出的是关汉卿、白朴、马致远;另有王和卿、庾天锡、奥敦周卿等也值得重视。

关汉卿的散曲,现今传诵最广的是《不伏老》(〔南吕一枝花〕),曲中把享乐的生活写得很美。这种对享乐生活的具体描写和赞美虽是从曹植诗歌就已开始的传统,然而,关汉卿是这样写他的享乐生活的:

> 我是个普天下郎君领袖,盖世界浪子班头。愿朱颜不改常依旧。花中消遣,酒内忘忧,分茶攧竹,打马藏阄,通五音六律滑熟,甚闲愁到我心头。伴的是银筝女,银台前理银筝笑倚银屏,伴的是玉天仙,携玉手并玉肩同登玉楼,伴的是金钗客,歌《金缕》捧金樽满泛金瓯。你道我老也,暂休,占排场风月功名首,更玲珑又剔透。我是个锦阵花营都帅头,曾玩府游州。(〔梁州〕)

这完全是市民的享乐生活,无论在曹植与其后李白等人的诗歌或者宋代柳永、晏幾道的词里都没有出现过这样的写法。例如,他在这里夸耀的“银筝女”、“玉天仙”、“金钗客”其实都是歌妓。在以前的诗词里,称赞她们的美貌和才能甚至对她们表示某种同情或感情是有的,但从没有把自己放在与她们相伴的地位并以此为荣的,因而此处“伴的是”三句所体现的并不是贵族和一般士大夫的感情,而是当时市民的向往。假如再参以他在〔双调乔牌儿〕套〔庆宣和〕中所说的“算到天明走到黑,赤紧的是衣食。凫短鹤长不能齐,且休题,谁是非”,我们就可以进而理解他的生活目标实与当时市民基本属于同一范畴(至于他与当时一般市民的思想差别,留待后述)。总之,贵族和一般士大夫所具有的社会责任感以及由此而来的崇高理想在他身上已消失无踪,因而满足个人的要求就成为生活的目标。在这方面最要紧的自是“衣食”,而在“衣食”之上的其他为个人所需

要的东西——包括享乐——也就成为生活目标的重要组成部分。于是，享乐就不再是曹植、李白等作品里那样的生活的余兴，而是生命的渴求。在上引曲词里，他把自己那种被传统观念视为鄙俗、被程朱理学视为邪恶的享乐生活及由此生发的感情写得如此踌躇满志、笔酣墨饱，其故就在于此；他在该套数的〔尾〕甚至说“则除是阎王亲自唤，神鬼自来勾，三魂归地府，七魄丧冥幽，天那，那其间才不向烟花路儿上走”，更把那种被斥为放荡的享乐奉为生命不可或缺之物，以“阎王”等四个短句来表达“死”这一概念，以突出他那有生之日决不放弃享乐的强烈决心。像这样的对享乐的顶礼颂赞在我国文学史上真称得上前无古人。而流荡在这些曲词里的炽热的感情则使它具有打动人的强大力量。无论我们是否同意他的这种享乐方式，都会感受到他的那种对于生活的热情。因为，享乐正是生活的必不可少的部分，正如马克思、恩格斯所指出的：“……关于享乐的合理性等等学说，同共产主义和社会主义之间有着必然的联系。”(《神圣家族》中译本第 166 页)

也正因为关汉卿是如此尊崇个人的需要，性爱在他的散曲里也就占据了重要的位置，并成为他的另一个重点颂赞的对象。不过，那主要是通过具体描写——叙事——而体现出来的。最突出的是如下一首：

〔新水令〕楚台云雨会巫峡，赴昨宵约来的期话。楼头栖燕子，庭院已闻鸦。料想他家，收针指晚妆罢。

〔乔牌儿〕款将花径踏，独立在纱窗下。颤钦钦把不定心头怕。不敢将小名呼咱，则索等候他。

〔雁儿落〕怕别人瞧见咱，掩映在酴醾架。等多时不见来，则索独立在花阴下。

〔挂搭钩〕等候多时不见他。这的是约下佳期话，莫不是贪睡人儿忘了那，伏冢在蓝桥下。意懊恼却待将他骂，听得呀的门开，蓦见如花。

〔豆叶黄〕髻挽乌云，蝉鬓堆鸦。粉腻酥胸，脸衬红霞。袅娜腰肢更喜恰。堪讲堪夸。比月里嫦娥，媚媚孜孜，那更撑达。

〔七弟兄〕我这里觅他，唤他。哎！女孩儿，果然道色胆天来大。怀儿里搂抱着俏冤家，揾香腮悄语低低话。

〔梅花酒〕两情浓，兴转佳。地权为床榻，月高烧银蜡。夜深沉，人静悄。低低的问如花，终是个女儿家。

〔收江南〕好风吹绽牡丹花，半合儿揉损绛裙纱。冷丁丁舌尖上送香茶。都不到半霎，森森一向遍身麻。

〔尾〕整乌云欲把金莲屧，纽回身再说些儿话：你明夜个早些儿来，我专听

着纱窗外芭蕉叶儿上打。(〔双调新水令〕)

对青年男女的爱情的同情和赞美，在元好问的词里已有引人瞩目的表现，但对性爱过程的某个片断作具体描写，却是从关汉卿开始的①。在这里他不仅把情与欲结合起来写，而且把整个片断都写得相当美，将人的生理要求和感情要求都作为正常的、值得肯定的东西来赞赏，这和薄伽丘《十日谈》中某些关于性爱的描写在本质上是一致的，而关汉卿的时代实较薄伽丘为早。同时在这一散曲里，对男青年开始时的惊恐、见到爱人时的欢喜赞叹、女孩子的深情眷恋和临别时的依依不舍，都以精练的笔墨写得颇为鲜明，为我国广义的叙事诗别开一新生面。

此外，在关汉卿散曲里还有两首写蹴踘——我国古代的踢球运动——的套数〔越调斗鹌鹑〕。其中既写到从事蹴踘的女性(当时称之为"女校尉")，也写到他自己：

〔寨儿令〕得自由，莫刚求，茶余饭饱邀故友。谢馆秦楼，散闷消愁，惟蹴踘最风流。演习得踢打温柔，施逞得解数滑熟，引脚蹑龙斩眼，担枪拐凤摇头。一左一右，折叠拐鹘胜游。

〔尾〕锦缠腕叶底桃鸳鸯叩，入脚面带黄河逆流。斗白打赛官场，三场儿尽皆有。(《女校尉》,〔越调斗鹌鹑〕)

〔秃厮儿〕粉汗湿珍珠乱滴，宝髻偏鸦玉斜堆，虚蹬落实拾蹑起。侧身动，柳腰脆。丸惜。

〔圣药王〕甚旖旎，解数儿希。左盘右折煞曾习，甚整齐，省气力，旁行侧脚步频移。来往似粉蝶儿飞。

〔尾〕不离了花前柳影闲田地，斗白打官场小踢。竿网下世无双，全场儿占了第一。(〔越调斗鹌鹑〕)

上引《女校尉》的二曲是写作家自己。在他看来，这是自由潇洒生活的组成部分，而这种生活必须能显示、释放自己的能力。〔秃厮儿〕等曲则写蹴踘的女性，描绘并赞颂她们的美。这种美不仅在于艺的精湛，也在于力的角逐。所以，在这样的世俗化的享乐生活中，其实涵蕴了一种强烈而高扬的生命形态。这跟他的《不伏老》所歌咏的生活态度、乃至〔双调新水令〕所写的热烈的恋情，都有其相通之处。

不过，在关汉卿散曲里还存在另外一种声音，较突出的是他的一组题为

① 王实甫的时代当后于关汉卿，故《西厢记》不可能在此之前。《游仙窟》虽也有男女欢会的描写，但那并非严格意义上的爱情。

《闲适》的小令："旧酒投，新醅泼，老瓦盆边笑呵呵，共山僧野叟闲吟和。他出一对鸡，我出一个鹅，闲快活。""意马收，心猿锁，跳出红尘恶风波。槐阴午梦谁惊破？离了利名场，钻入安乐窝，闲快活。"（〔南吕四块玉〕）他以明白如话的语言，描绘了一种没有进取性的、自由宁静的生活，并尽量显示其中的美。这其实也就是陶渊明在诗歌里所向往和追求过的境界，只不过陶渊明所使用的是多少具有玄学气味的、士大夫的话语，而关汉卿所使用的则是平民的世俗话语。然而，这样的追求跟关汉卿在《不伏老》、《女校尉》等作品里所讴歌过的情境固然甚异其趣，与当时市民的理想也距离甚远；只要看一看秦简夫《东堂老》中商人的"只去利名场往来奔竞"，就可以知道"离了利名场"的理想对他们何等不合适了。这说明了关汉卿的思想虽基本属于市民的范畴，但也有若干源自传统的士大夫的成分。

稍后于关汉卿的白朴，其散曲中对名利的否定更为明显。他的《饮》（〔仙吕寄生草〕）和《知几》（〔中吕阳春曲〕）中以"知荣知辱牢缄口"为首的一篇，在这方面都很突出。但有时这种否定又与对高层次的享乐的追求结合了起来，并渗入了对人生的意义的探寻，因而进一步显出了个体生命的张扬自我的渴望，在艺术上也更为优美、感人。堪称为其代表作的是《对景》（〔双调乔木查〕）：

〔乔木查〕海棠初雨歇，杨柳轻烟惹，碧草茸茸铺四野。俄然回首处，乱红堆雪。

〔么篇〕恰春光也，梅子黄时节。映日榴花红似血，胡葵开满院，碎剪宫缬。

〔挂搭沽序〕倏忽早庭梧坠，荷盖缺，院宇砧韵切。蝉声咽，露白霜结，水冷风高，长天雁字斜，秋香次第开彻。

〔么篇〕不觉的冰澌结，彤云布朔风凛冽。乱扑吟窗，谢女堪题，柳絮飞；玉砌长郊万里，粉污遥山千叠。去路赊，渔叟散，披蓑去，江上清绝。幽悄闲庭院，舞榭歌楼酒力怯，人在水晶宫阙。

〔么篇〕岁华如流水，消磨尽自古豪杰。盖世功名总是空，方信花开易谢，始知人生多别。忆故园，漫叹嗟。旧游池馆，番做了狐踪兔穴。休痴休呆，蜗角蝇头，名亲共利切。富贵似花上蝶，春宵梦说。

〔尾声〕少年枕上欢，杯中酒好天良夜，休辜负了锦堂风月。

前四支曲，以自然景物的转瞬即逝来表现岁华的短暂、人生的虚浮。其所用的方法，是把一年中不同时期的最富于美感的特色一一排比，并以最精简的词语，使读者感到它们是在不断地闪现又不断地消失，以致在刹那间似已经历了漫长的一年，于是就不得不联想到人生不过是若干个这样的刹那，从而深为悲

哀。其〔么〕曲则在把后一点加以点明的同时，再以人事的沧桑，把名利富贵都作为痴呆人的梦境加以否定，由此就在〔尾〕中顺理成章地向读者展示了作者认为真正值得珍视的东西：爱情、美酒和其他豪华的享受——“锦堂风月”。在这里虽也取消了对于名利的追求，但却强烈冲击了压制自我的传统观念，而把自我的快乐作为唯一可信的——也即与“春宵梦说”相对立的——真实存在。我们今天也许会觉得这样的人生态度过于消极，但在自我的觉醒过程中，这却也是一个难以避免的阶段。其实，《红楼梦》里的贾宝玉就是这种人生态度的实践者。也正因此，这首散曲中虽也含有传统的士大夫观念的成分，但它较之关汉卿的《闲适》却更具有时代气息。

基于对“少年枕上欢”的肯定，白朴散曲中有好些歌吟男女离别之情的作品。小令如〔双调得胜乐〕四首，套数如〔仙吕点绛唇〕、〔小石调闹煞人〕等，都属于一类。其〔仙吕点绛唇〕尤具特色。

〔点绛唇〕金凤钗分，玉京人去。秋潇洒。晚来闲暇，针线收拾罢。

〔么篇〕独倚危楼，十二珠帘挂。风萧飒，雨晴云乍，极目山如画。

〔混江龙〕断人肠处：天边残照水边霞；枯荷宿鹭，远树栖鸦；败叶纷纷拥砌石，修竹珊珊扫窗纱。黄昏近，愁生砧杵，怨入琵琶。

〔穿窗月〕忆疏狂阻隔天涯。怎知人埋怨他？吟鞭袅青骢马，莫吃秦楼酒，谢家茶？不思量执手临歧话。

〔寄生草〕凭阑久，归绣帏，下危楼强把金莲撒。深沉院宇朱扉㕑。立苍苔冷透凌波袜，数归期空画短琼簪，揾啼痕频湿香罗帕。

〔元和令〕自从绝雁书，几度结龟卦。翠眉长是锁离愁，玉容憔悴煞。自元宵等待过重阳，甚犹然不到家。

〔上马娇煞〕欢会少，烦恼多，心绪乱如麻。偶然行至东篱下。自嗟自呀，冷清清和月对黄花。

像这样的闺中愁思，在唐诗和宋词里已经多次出现，但均重在凝练；此曲的描写，则能较充分地展开。从曲中的女子于傍晚做罢针线、登楼凭眺写起。先描绘当前的暮秋景色所给予她的感动，一切都在提醒她岁华的流逝——一天已将过尽，一年中的大半时间也已过去——和独居的孤寂：鹭和鸦都已返回其宿处，但自己的丈夫却仍杳无踪迹。何况又有砧杵之声①和琵琶的哀怨之音随风传来，更增加了她的凄凉。在唐宋诗词中，将这些景物的一部分作为思妇的背景虽然常见，但并无这样把它们集中起来加以铺叙的，因而此曲也就能更

① 砧杵之声在古代诗词中往往是与妇女为其身处异乡的丈夫制作寒衣之事相联系的。

具体而鲜明地显示出自然景色所引起的她的内心波动。接着，曲中较细致地叙写了她对丈夫的怨恨与担心(〔穿窗月〕)、由思念他而形成的愁绪(〔元和令〕)，中间又插入她的动作——由楼上下来，要想返归“绣帏”，却又久久在庭院中伫立，计算他的归期，以致泪湿罗帕。最后则写她由于心乱如麻，本欲归房，却反而走到了“东篱下”，这时晚霞早已消失，清冷的月儿悬于空际，她不由对着菊花深深叹息。像这样地把较详细的心理活动与动作多次穿插以表现感情的内涵与深度的，更为唐诗、宋词所无，因而读者在此一曲中所体会到的女子的离愁更为真切，更可把握。

从上引的〔乔木查〕和〔点绛唇〕两个套数中，还可以看到白朴散曲的另一特点：善写自然景色。不但文词清丽，而且善于把精练和铺陈相结合。以〔点绛唇〕〔乔木查〕的写景来说，在总体上都是铺陈的，就局部来说，则常是精练的，如〔点绛唇〕的“枯荷宿鹭”、“远树栖鸦”，〔乔木查〕的“蝉声咽”、“露白霜结”、“水冷风高”，其每一短句均精练如诗词，是以虽经铺陈而无冗散之感，仍能以较短的篇幅具较大的容量。这样的描写景色的能力，不仅使白朴写出了不少情景交融的抒情之作，也使他作成了不少吟咏自然景色的著名小令。后者除本篇《概说》已提及的《秋》(〔越调天净沙〕)以外，以下几首也都很出色：

一声画角谯门，半亭新月黄昏，云里山前水滨。竹篱茅舍，淡烟衰草孤村。(《冬》)

春山暖日和风，栏干楼阁帘栊，杨柳秋千院中。啼莺舞燕，小桥流水飞红。(《春》)

无论写冬景的清冷或春日的明媚，都能得其神髓。前一首给人以寂寞之感，后一首予人以向往之情。此等手法，虽从唐诗的“鸡声茅店月，人迹板桥霜”(温庭筠《商山早行》)之类句法演变而来，但一则前人从无通篇以此种句法构成者，此则全首无一动词，诸多景色在读者眼前迅疾轮现，形成一种使人如行山阴道上，应接不暇的感受，再则前人往往出以微观的角度，如温庭筠的那一首，所写仅是其所经过的局部，此则出以宏观的角度，从各个不同的方面来写冬或春的景物，呈现出它的总体轮廓，这却是中国写景文学中的创举。

后于白朴的马致远，为元代第一期散曲家中留存作品最多的一个。至于作品的确数则无法统计，因有些作品的著作权还存在问题，如题为《秋思》的〔天净沙〕，虽然很受称道，但恐未必为马致远所作(见本编《概说》)。

他的散曲题材甚广，甚至有内容相互冲突的。例如：

夜来西风里，九天雕鹗飞，困煞中原一布衣。悲。故人知未知？登楼意，恨无上天梯。(〔南吕金字经〕)

绿鬓衰，朱颜改，羞把尘容画麟台。故国风景依然在。三顷田，五亩宅，归去来。(《恬退》，〔南吕四块玉〕)

“恨无天上梯”和“羞把尘容画麟台”就截然相反。这意味着他的思想常处于矛盾之中。大致说来，马致远散曲中最有特色的是感叹人生短促的作品。小令如〔双调拨不断〕、套数如〔双调夜行船〕都是这方面的代表。

布衣中，问英雄。王图霸业有何用？禾黍高低六代宫，楸梧远近千官冢。一场恶梦。(〔双调拨不断〕)

〔夜行船〕百岁光阴一梦蝶，重回首往事堪嗟。今日春来，明朝花谢，急罚盏夜阑灯灭。

〔乔木查〕想秦宫汉阙，都做了衰草牛羊野。不恁么渔樵没话说。纵荒坟横断碑，不辨龙蛇。

〔庆宣和〕投至狐踪与兔穴，多少豪杰。鼎足虽坚半腰里折，魏耶，晋耶？

〔落梅风〕天教你富，莫太奢。没多时好天良夜。富家儿更做道你心似铁，争辜负了锦堂风月？

〔风入松〕眼前红日又西斜，疾似下坡车。不争镜里添白雪，上床与鞋履相别。休笑巢鸠计拙，葫芦提一向装呆。

〔拨不断〕利名竭，是非绝，红尘不向门前惹。绿树偏宜屋角遮，青山正补墙头缺，更那堪竹篱茅舍！

〔离亭宴煞〕蛩吟罢一觉才宁贴，鸡鸣时万事无休歇，何年是彻？看密匝匝蚁排兵，乱纷纷蜂酿蜜，急攘攘蝇争血。裴公绿野堂，陶令白莲社。爱秋来时那些，和露摘黄花，带霜分紫蟹，煮酒烧红叶。想人生有限杯，浑几个重阳节？人问我顽童记者，便北海探吾来，道东篱醉了也。(〔双调夜行船〕)

在这两首作品里，前者慨叹浮生若梦，后者提醒人们“争辜负了锦堂风月”，实际上都反映了从传统的为群体的观念中挣脱出来的自我的迷惘。既然个体生命的意义在于自我价值的实现，那么，自我的价值究竟何在呢？自我为之积极争取、生死以之的一切，包括王图霸业在内，都转瞬即逝，这种争取又有什么意义？还不如及时行乐吧！值得注意的是：在汉代诗歌里虽已出现过以个体生命的短促为理由而提倡享乐的思想，但从没有把“王图霸业”一概加以否定的，所以，个体生命还可以在这种被视为体现群体利益的“王图霸业”里得到寄托；如今连这样的立足点都已失去，那就真的只剩下了虚无。然而，虽则是尽量地争取享乐，其时间的短暂又怎能不使人悲哀？“想人生

有限杯，浑几个重阳节”，其中蕴含着怎样的沉痛！所以，这两首都是作为个体的人在自然的压抑下的哀吟；而在其根底里，则是对快乐和永恒的渴望。由于直到现在，人还处在自然的这样的压抑底下，这种哀吟仍然能引起人们的共鸣。尤其是〔双调夜行船〕，以种种反差强烈的对比和隐喻的手法，将美丽、宏伟、英雄的人和事转瞬间化为黑暗、荒凉甚至狐踪兔穴，其撼人尤为深切。

马致远的散曲，以前曾受到极高的评价，朱权《太和正音谱》的《古今群英格势》甚至说“马东篱之词，如朝阳鸣凤”，“岂可与凡鸟共语哉？宜列群英之上”，那实是溢美之词。他的作品有时会出现感情较贫的缺陷，其写女性的爱情之作就颇有缺乏深厚感情而以巧取胜的。如“从别后，音信杳，梦儿里也曾来到。问人知行到一万遭，不信你眼皮儿不跳”（〔双调寿阳曲〕）之类。倘再将他的套数《思情》（〔商调集贤宾〕）与上引白朴的〔仙吕点绛唇〕加以比较，即可明其优劣：

> 〔集贤宾〕天涯自他为去客，黄犬信音乖。日日凌波袜冷，湿透青苔。向东风不倚朱扉，傍斜阳也立闲阶。扑通地石沉大海，人更在青山外。倦题宫叶字，羞见海棠开。
>
> 〔么〕春光有钱容易买，秋景最伤怀。他便似无根蓬草，任飘零不厌尘埃。假饶是线断风筝，落谁家也要个明白。近来自知浮世窄，少负他惹多苦债。别离期限数，占卜卦钱排。
>
> 〔金菊香〕敢投了招婿相公宅？多就了除名烟月牌。迷留没乱处猜。柳叶眉儿好，等你过章台。
>
> 〔浪里来〕更漏永，怎地捱？砧声才住角声哀。有灯光恨煞无月色，是何相待？姮娥影占了看书斋。
>
> 〔尾〕听夜雨无情，哨纱窗紧慢有三千解。韵欺蛩入耳，点共泪盈腮。疏竹响，晚风筛，划地将芭蕉叶儿摆。意中人何在？猛随风雨上心来。

此首的好处，在于其〔尾〕。那确已做到了情景交融，能使人感受到曲中女子在这样风雨交加之夜思念远人的痛苦，但通篇不称，〔尾〕中的“意中人何在？猛随风雨上心来”，显与前几曲矛盾。就前所写，是这女子对其人始终未尝去心，一直为离别而悲哀，到了〔尾〕曲，就应在以前基础上更推进一步；而现在所见的最后两句，则似她在以前并未十分在意，到了风雨之夜，才“猛”上心头。这样的情况当然也可能发生，写得好同样感人，但显然不适用于此一女子。所以，〔尾〕若作为独立存在的小令，可算是优秀之作；处在此一套数中作为尾声，却不能视为有机的组成部分。这就是由于作者情感不足，不能如白朴那首的

一气呵成。而且，他在写此首时显然从白朴那一套受到了启发，不仅两篇题旨相似，诸如“日日凌波袜冷，湿透青苔。向东风不倚朱扉，傍斜阳也立闲阶”与白朴的“深沉院宇朱扉扂。立苍苔冷透凌波袜”，“别离期限数，占卜卦钱排”与白朴的“数归期空画短琼簪”、“几度结龟卦”，“敢投了招婿相公宅？多就了除名烟月牌”与白朴的“莫吃秦楼酒，谢家茶”等句，在境界上也有类似之处。所以，他的此篇理应后来居上，但终于不及白作，即由感情不足以贯穿全篇之故。比较起来，本编《概说》引用过的“他心罢，咱便舍”（〔双调寿阳曲〕）这样在爱情上提得起、放得下的作品，倒颇有人所难及的潇洒之意，在散曲中别开生面；因为这倒也许真是写出了马致远的心声。

第一期的散曲作家中，王和卿、奥敦周卿、庾天锡等也均有值得重视之作。其优秀散曲的基本倾向，大致与以上所述的相通；而又自具特色。如奥敦周卿的《远归》（〔南吕一枝花〕）：

〔一枝花〕年深马骨高，尘惨貂裘敝。夜长鸳梦短，天阔雁书迟。急觅归期，不索寻名利。归心紧归去疾。恨不得袅断鞭梢，岂避千山万水？

〔梁州〕龟卦何须再卜，料灯花已报先知。并程途不甫能来到家内。见庭闲小院，门掩香闺。碧纱窗悄，斑竹帘垂。将个栊门儿款款轻推，把一个可喜娘脸儿班回。急惊列半晌荒唐，慢朦腾十分认得，呆答孩似醉如痴。又嗔，又喜。共携素手归兰舍，半含笑半擎泪。些儿春情云雨罢，各诉别离。

〔尾〕我道因思翠袖宽了衣袂，你道是为盼雕鞍减了玉肌。不索教梅香鉴憔悴。向碧纱厨帐底，翠帏屏影里，厮揾着香腮去镜儿比。

其题材固为上引诸篇所未及，写夫妇久别乍见时的情状也自出机杼，甚为真切生动，至其基本倾向，则是以为寻求名利无益，远不如爱情的可贵，这却是跟上述诸家相通的。

第二节　散曲的精致化

元代第二期散曲，基本上仍是个人情性的较自由抒写，但在艺术上则追求精致，较之第一期散曲的崇尚自然，颇有区别。而这种精致化的倾向，实来自南方文化的影响。其代表作家有白贲、冯子振、张可久、贯云石等。

在此期作家中，最早体现出向精致的追求的，是白贲。贲号无咎，钱塘（今浙江杭州）人，至治三年（1323）为温州路平阳州教授，后为文林郎、南安路总管

府经历。所作散曲，可以确定为出于他之手的，虽只剩小令一首，套数三套和另一残套中的少量曲词，均甚精工。

保存下来的他的套数，皆写妇人对丈夫（或情人）归来的期待，设想深细，文字明快而优美。如〔双调新水令〕套的〔离带歇拍煞〕云："急煎煎愁滴相思泪，意悬悬慵拥鲛绡被，揽衣儿倦起。恨绵绵，情脉脉，人千里。非是俺，贪春睡，勉强将鸳鸯枕攲。薄倖可憎才，只怕相逢在梦儿里。"不仅写出了她的悲愁和慵倦，而且从她的可怜的希冀——与他在梦里相见——中表现出了她的相爱之深、思念之切。

留存至今而又可靠的他的唯一的小令〔鹦鹉曲〕，在当时就被人所叹服。冯子振为其自己写的〔鹦鹉曲〕作序说：

> 白无咎有〔鹦鹉曲〕，云："侬家鹦鹉洲边住，是个不识字渔父。浪花中一叶扁舟，睡煞江南烟雨。觉来时满眼青山，抖擞绿蓑归去。算从前错怨天公，甚也有安排我处。"余壬寅岁留上京，有北京伶妇御园秀之属相从风雪中，恨此曲无续之者。且谓："前后多亲炙士大夫，拘於韵度，如第一个'父'字，便难下语。又'甚也有安排我处'，'甚'字必须去声字，'我'字必须上声字，音律始谐，不然不可歌；此一节又难下语。"诸公举酒，索余和之。以汴、吴、上都、天京风景试续之。

由此可知，白贲的这首小令在当时就已很受推崇①，使人有难以为继之叹。至其长处，主要实不在音律，而在意境之美。短短八句，把秀丽的自然景色、渔父的自由自在的生活和怡然自得的心态，都很生动地表现了出来。其"浪花中"两句，不仅为写实，又兼具隐喻的意义：无论外界怎么颠簸，不识字的渔父都

---

① 有的研究者认为这首小令非白贲所作，理由是：一、王恽所作《游金山寺》（〔黑漆弩〕）的《序》中曾提到一首有"江南烟雨"字样的〔黑漆弩〕（也即〔鹦鹉曲〕）散曲，似即此首。王恽该篇约作于 1292 年左右，当时白贲约十来岁，不可能写这样的作品。二、卢挚曾作有一首自称次"田不伐〔黑漆弩〕"韵的散曲，就其所用的韵来看，其据以次韵的原作似即此首。田不伐为北宋末年人，则此曲当出于北宋末。三、沈和所作《潇湘八景》中，有些语句与此首同。沈和与白贲大致同时，不可能用其同时人作品里的语句，故此篇不可能出于白贲。按，这三点都不能成立。一、没有任何证据可以确证王恽该篇写于 1292 年左右，也不能确证白贲于 1292 年只有十来岁。二、卢挚既可用田不伐〔黑漆弩〕韵，白贲当然也可以，然则卢挚次田不伐韵之作所用韵与白贲此首同，很可能是因白贲此首也用田不伐韵之故；何况揆以常理，北宋人绝不可能写出像白贲这样的散曲，倘卢挚所次韵的真是这一首，那也是以讹传讹，把元朝人的散曲误认作了北宋人的作品而已。三、沈和与白贲的年龄差距目前已无法弄清，作为证据的所谓沈和《潇湘八景》是何人所作，题目是什么，都是问题。因《盛世新声》、《词林摘艳》、《雍熙乐府》都收此套，仅《词林摘艳》原刊本及徽藩本题为《潇湘八景》，署沈和作，《盛世新声》及《雍熙乐府》俱不署作者，也不标题目。且《词林摘艳》重刊增益本及万历内府本也去掉了作者姓名和题目。

能在美丽的自然中酣睡。且上句极显其动荡，下句极写其恬静，把相反的两端合而为一，给予读者强烈的感受，更突出了此种隐喻的意义。这都是作者惨淡经营的结果(例如，“浪花中”句的剧烈动感就是作者不交代小舟原就系定在岸边这一事实所造成的效应)。因而这首散曲所呈现的精致的特色，也正体现了作者的有意识的艺术追求。

对白贲这首〔鹦鹉曲〕“试续之”的冯子振(1257—?)，字海粟，自号怪怪道人。攸州(今湖南攸县)人。官至承事郎集贤待制。大德六年壬寅(1302)以前他已到过今江浙、开封、北京等地，大德六年寓居上都(今内蒙古正蓝旗东闪电河北岸)，其时他离家乡已十年左右了。他的年龄比白贲要大不少①，而且，他在“续”〔鹦鹉曲〕的壬寅年已经虚龄四十六岁了，但他所留存下来的四十四首散曲(皆为小令)中，有四十二首就是〔鹦鹉曲〕。这固然可能是因子振想压倒白贲，所以尽量多做；同时也说明了他的散曲实以此曲为最好，是以别的作品基本失传了，〔鹦鹉曲〕却大量保存了下来。尤其要注意的是：冯子振〔鹦鹉曲〕也力求精致，这无论是为了与白贲竞争还是基于对他的佩服，总之是受了白贲的影响。而通过冯子振的大量写作〔鹦鹉曲〕，这种对精致的追求也就得到了进一步推广。

他的〔鹦鹉曲〕也重在意境。所作题材广泛，而以慨叹人生短暂、歌咏无拘系的生活的为最好。

茅庐诸葛亲曾住，早赚出抱膝《梁父》。笑谈间汉鼎三分，不记得南阳耕雨。〔么〕叹西风卷尽豪华，往事大江东去。彻如今话说渔樵，算也是英雄了处。(《赤壁怀古》)

朱门空宅无人住，村院快活煞耕父：霎时间富贵虚花，落叶西风残雨。〔么〕总不如水北相逢，一棹木兰舟去。待霜前雪后梅开，傍几曲寒潭浅处。(《荣华短梦》)

孤村三两人家住，终日对野叟田父。说今朝绿水平桥，昨日溪南新雨。〔么〕碧天边云归岩穴，白鹭一行飞去。便芒鞋竹杖行春，问底是青帘舞处？(《野渡新晴》)

沙鸥滩鹭褵依住，镇日坐钓叟纶父。趁斜阳晒网收竿，又是南风催雨。〔么〕绿杨堤忘系孤椿，白浪打将船去。想明朝月落潮平，在掩映芦花

① 白贲为白珽之子，珽生于宋理宗淳祐八年(1248)(见白珽《湛渊静语》卷首周暕序及宋濂《湛渊先生白公墓铭》，参见孙楷第氏《元曲家考略·白无咎》)。古人早婚，十八九岁生子也是常见的事，但即使如此，白贲至早也只能生于1265年左右，至少要比冯子振小八岁。有的研究者由白珽的生年而推定白贲生于1270年，这也只是一种假定；他的生年早至1265年和晚至1275年甚或更迟的可能性都是存在的。

浅处。(《渔父》)

第一首以诸葛亮一生的前后对照,生动地显示出他建功立业时的志得意满;而后突然笔锋一转,以"叹西风"两句把这些光荣的业绩一扫而空,并进而指出英雄们的显赫的一切,最终都不过是渔樵闲话的资料罢了。这种今昔的强烈对比,使人深感落寞、悲凉。因而这不是对人生意义的否定,而是对人生的无奈的悲慨。第二首更进一层。意谓富贵固然只是"虚花",一俟"西风"到来即荡然无存,但置身富贵场外的"耕父",与此相较固然显得很"快活",却还"不如"在浩茫的江湖中自由地来往,尽量地领略"霜前雪后梅开"的美景。第三、四首讴歌无拘系的生活,也可说是对上述人生态度的具体写照。第三首的"碧天边"两句实是自由人生的象征;第四首的后半固可视为写实,同时也是用典。贾谊说:"其生兮若浮,其死兮若休。澹乎若深泉之静,泛乎若不系之舟。"(《鹏鸟赋》)赋中的这几句所表达的是一种无所挂虑、顺其自然的心境。渔父见到忘系之舟为浪打去,仍怡然自得,认为它于明天会落在"芦花浅处",也体现了类似的心灵的解脱,但却是由他的生活环境所造成。总之,冯子振的这些散曲,无论是写人生短暂的可悲还是无拘系的生活的可爱,都能令人感动。其根底固与第一期散曲同样的是个人本位,但象征、隐喻手法的大量运用,对比的鲜明,文字的锤炼,却处处显示出对精致的追求,这也是第二期散曲的新倾向。

虽然冯子振年长于白贲,但他的这些散曲都作于白贲《鹦鹉曲》之后,也可说是受了白贲影响的结果,所以,这种倾向实是以白贲为开端,由冯子振加以发扬的。联系这两人的籍贯,则此种倾向又是南方文化作用于散曲创作的结果。

冯子振的创作成就,为散曲的精致化奠定了基础。略后于冯氏的第二期散曲家中的重镇贯云石在《阳春白雪序》中除对他加以肯定之外,并说稍前的曲家卢挚及不上他,与他"不可同舌共谈"。卢挚(? —1314 后),字处道,号疏斋。祖籍涿州(今河北涿州市一带),其先世已迁居河南。曾任集贤学士、湖南道肃政廉访使、翰林学士等职。其文集名《疏斋》,已佚,今有《疏斋集辑存》。他也是元代较有名的散曲家之一,其时代大致介于第一二期之间。所作散曲今存一百余首,以写洒脱生活的较有特色。有些作品在题材上与冯子振颇有相似之处,如用〔双调沉醉东风〕写的如下两首《闲居》:

雨过分畦种瓜,旱时引水浇麻。共几个田舍翁,说几句庄家话。瓦盆边浊酒生涯,醉里乾坤大,任他高柳清风睡煞。

恰离了绿水青山那答,早来到竹篱茅舍人家。野花路畔开,村酒槽头榨。直吃的欠欠答答,醉了山童不劝咱,白发上黄花乱插。

作品所写的田家生活也是冯子振散曲喜用的题材，但以卢作与冯作相较，就可知卢作自然而朴素，冯作精致而清新。卢挚的"共几个田舍翁，说几句庄家话"和冯子振的"说今朝绿水平桥，昨日溪南新雨"(《野渡新晴》,〔鹦鹉曲〕)，就是各自的典型代表。并非南方人的贯云石的尊冯抑卢，正意味着在冯子振创作成就的带动下，追求精致已成为第二期散曲家的共识。

冯子振以后的第二期散曲作家，走的大抵是这种求精致的路子。今引郑光祖、曾瑞、张养浩三人之作各一首以为例：

> 半窗幽梦微茫。歌罢钱塘，赋罢高唐。风入罗帏，爽入疏棂，月照纱窗。缥缈见梨花淡妆，依稀闻兰麝余香。唤起思量。待不思量，怎不思量？(郑光祖《梦中作》,〔双调蟾宫曲〕)
>
> 秦城望断箫声。时物供愁，夜景伤情。鹤唳松庭，风摇槛竹，雨滴檐楹。银烛暗雕盘篆冷，绣帏孤翠被寒增。数尽残更，天也难明，梦也难成。(曾瑞《闺怨》,〔双调折桂令〕)
>
> 清明禁烟。雨过郊原。三四株溪边杏桃，一两处墙里秋千。隐隐的如闻管弦，却原来是流水溅溅。人家浑似武陵源。烟霭濛濛淡春天，游人马上袅金鞭，野老田间话丰年。山川，都来杖屦边。早子称了闲居愿。(张养浩《寒食道中》,〔中吕十二月兼尧民歌〕)

在以上三人中，郑光祖的贡献主要在于杂剧。曾瑞，字瑞卿，大兴(今属北京市)人，后寓居今杭州。《录鬼簿》载有他的小传，列于"方今已亡名公才人，余相知者"。所作散曲，很多是写风情、闺怨的。涉及风情之作，虽常用口语，与上引《闺怨》有别，但颇见巧思，仍可见精致的痕迹。如《风情》(〔迎仙客〕)的"我共你，莫相离，肉铁索更粘如胶共漆"，其"肉铁索"一词即新颖而别致。张养浩(1270—1329)，字希孟，别号云庄，济南(今属山东)人。曾任礼部尚书，参议中书省事。其散曲题材广泛，但有不少近乎说理，感人不深，如"真实常在，虚脾终败。过河休把桥梁坏。你便有文才，有钱财，一时间怕不人耽待。半空里若差将个打算的来，强，难挣揣；乖，难挣揣。"(〔山坡羊〕)之类。艺术上较有特色的，是上引那一类写景抒情之作。

与张养浩相比，乔吉、张可久、贯云石的成就远为突出。

乔吉的散曲，今存小令二百余首，套数十一首，数量仅次于张可久。作品中写爱情的很多，但以表现其不受束缚的精神的最值得注意。

> 华阳巾鹤氅蹁跹，铁笛吹云，竹杖撑天。伴柳怪花妖，麟祥凤瑞，酒圣诗禅。不应举江湖状元，不思凡风月神仙。断简残编，翰墨云烟，香满山川。(《自述》,〔双调折桂令〕)

这种作品很能显示其追求自由的风姿，"铁笛"两句也颇富气势。但以"断简"、"翰墨"自矜，与关汉卿的生活情趣就差得很远了。

与上述生活态度相关联，其写景之作也颇有豪放之气，《登江山第一楼》(〔双调殿前欢〕)可作为这方面的代表。

> 拍阑干。雾花吹鬓海风寒，浩歌惊得浮云散。细数青山，指蓬莱一望间。纱巾岸，鹤背骑来惯。举头长啸，直上天坛。

这首写得很有气势，在散曲中甚为杰出。但其第二句，实际是说寒冷的海风把雾花吹到了他的鬓上。若如实地写作"海风吹鬓……"，句子就显得平缓，气势也就减弱了。是以他用了类似杜甫"香稻啄残鹦鹉粒"那样的句法。由此可见，作品虽给人豪放的印象，但仍离不开精致的手法。再如他的《秋思》(〔双调折桂令〕)：

> 红梨叶染胭脂，吹起霞绡，绊住霜枝。正万里西风，一天暮雨，两地相思。恨薄命佳人在此，问雕鞍游子何之。雁未来时，流水无情，莫写新诗。

在这首写情之作中，其"正万里西风，一天暮雨"之句，很见气势。而就全篇来看，精致的特色就更其明显了。总之，生活在追求精致的潮流中的乔吉，尽管其豪放的特色很受称道，朱权《太和正音谱》甚至谓其散曲"如神鳌鼓浪"，但他终于不能离开时代的潮流。

张可久，字小山(一说号小山)。《录鬼薄》谓其"庆元人①。以路吏转首领官。"编有《今乐府》、《新乐府》等四个散曲集，今存小令八百数十首，套数九套，是元代散曲家中保存作品最多的一个。贯云石于延祐己巳(1319)为其《今乐府》作序，谓其"四十犹未遇"。虽然古人在数字上往往仅据成数而言，但其时他至少已三十八九岁，则其生年当不致迟于1281年。

张可久的散曲虽然数量甚多，内容很广，但其最值得注意的，是以掩抑之笔，写人生的悲哀。他的《西湖废圃》(〔双调水仙子〕)是其中较为明显的一篇。

> 夕阳芳草废歌台，老树寒鸦静御街。神仙环珮今何在？荒基生暮霭。叹英雄白骨苍苔。花已飘零去，山曾富贵来。俯仰伤怀。

看到西湖的废圃，他就在幻想中浮现出当日的繁华情景，再与当前的荒凉相对照，于是不胜悲感。这是一种对人生的短暂的极度敏感，同时也是对人生的高度留恋。所以，他深深地被伤感所俘获。

也正因此，在他的写景之作中，也常常渗透着悲感。《即景》(〔中吕满庭

① 此所云"庆元"，当指庆元路，今浙江宁波市一带。

芳〕)是其突出代表：

空林暮景，疏梅瘦影，老树秋声。倚阑干千古南楼兴，斗转参横。命仙客联诗赋鼎，试佳人按曲吹笙。无心听，寒江月明，鼓瑟怨湘灵。

其开首三句以萧瑟的景色来显示其心绪。接着的两句，以“斗转参横”四字，隐喻晋代庾亮游南楼时的豪兴早已随着时间的流逝而消失无踪。结末两句，本就是凄凉的情景，加上“无心听”三字，点明了他急欲从这种凄凉中逃出，因而也就进一步烘托出其内心的愁绪。至于“命仙客”两句，本是写其逃避的手段，但愁绪如此之深，他真的能够逃避么？以这样的深细之笔写愁，就是张可久的重大特色。其艺术的精致，也于此可见。

现再引一首同类的作品为例：

老梅边，孤山下。晴桥螮蝀，小舫琵琶。春残杜宇声，香冷荼蘼架。淡抹浓妆山如画，酒旗儿三两人家。斜阳落霞，娇云嫩水，剩柳残花。(《暮春即事》，〔中吕普天乐〕)

其中虽有美丽的景色，但杂以“春残”两句和“斜阳”三句，特别是以“剩柳残花”作结，不必言悲，而伤感的意绪已能浸润读者了。

贯云石(1286—1324)，回鹘人(今维吾尔族人)。其名原为小云石海涯，因受到汉化，故将其姓名浓缩为贯云石，字浮岑。号芦花道人、酸斋。在散曲的创作上自成一家。既能写出生活的美好，又能显示其不羁的个性。

属于前者的，如：

春风花草满园香。马系在垂杨。桃红柳绿映池塘，堪游赏。沙暖睡鸳鸯。〔么〕宜晴宜雨宜阴阳，比西施淡抹浓妆。玉女弹，佳人唱。湖山堂上，直吃醉何妨。(《春》，〔正宫小梁州〕)

彤云密布锁高峰，凛冽寒风。银河片片洒长空。梅梢冻。雪压路难通。〔么〕六桥顷刻如银洞，粉妆成九里寒松。酒满斟，笙歌送。玉船银棹，人在水晶宫。(《冬》，〔正宫小梁州〕)

无论是春天还是冬天，他都能体会到生活的美，加以赞颂。写春天那种热烈的生活，与关汉卿等人的散曲颇有相通之处，写冬天的清冷，则又与诗词中常见的意象相接近了。

属于后者的，如：

弃微名去来心快哉，一笑白云外。知音三五人，痛饮何妨碍！醉袍袖舞嫌天地窄。(〔双调清江引〕)

东村醉西村依旧，今日醒来日扶头，直吃得海枯石烂恁时休。将屠龙

剑，钓鳌钩，遇知音都去做酒。(〔中吕红绣鞋〕)

朱颜绿鬓少年郎，都变做白发苍苍。尽教他花柳自芬芳，无心赏，不趁燕莺忙。〔么〕东家醉了东家唱，西家再醉何妨。醉的强？醒的强？百年浑是醉，三万六千场。(〔正宫小梁州〕)

在这些作品里有一种傲视凡庸的气魄，但同时又与上一类型作品中对享乐的追求相通，另有一种感动人的力量。而无论前者或后者，都能以少量的文字表现丰富的内涵。如“将屠龙剑，钓鳌钩，遇知音都去做酒”一句，就既能显示其用世的大志和才能(“屠龙剑”、“钓鳌钩”都是这种大志和才能的象征)，又能显示其无视一切的英雄气概和追求享乐、友谊的无比豪迈。这样的句子，也正是精致的典型例证。

此外，贯云石也能写凄凉之情，如〔双调蟾宫曲〕:“竹风过雨新香。锦瑟朱弦，乱错宫商。樵管惊秋，渔歌唱晚，淡月疏篁。准备了今宵乐章，怎行云不住高唐？目外秋江，意外风光。环佩空归，分付下凄凉。”这又与张可久的以景代情有些近似了。

除贯云石外，第二期较著名的散曲家还有睢景臣、刘时中、徐再思等。景臣，字景贤，大德七年(1303)自扬州至杭州，卒于至顺元年(1330)之前。所作套数《高祖还乡》(〔般涉调哨遍〕)，以乡农的口吻写其所见高祖还乡时的情景，对皇帝的尊严加以讥嘲。其〔尾〕说:“只道刘三谁肯把你揪捽住，白甚么改了姓更了名唤做汉高祖!”与宫天挺《严子陵垂钓七里滩》中严子陵所说的“谁认的甚么中兴汉光武”(第二折〔尾〕)，可谓异曲同工。通篇运用口语，更增加了讽刺的效果。而构思的巧妙，则从另一角度反映了精致的特色。刘时中大致与《录鬼簿》作者钟嗣成同时，官待制。所作散套《上高监司》(〔正宫端正好〕)虽是歌颂高监司的功德，但也写到“去年”饥荒时的民间惨状，有的曲词还涉及贫富的对立，如:“有钱的贩米谷置田庄添生放，无钱的少过活分骨肉无承望;有钱的纳宠妾买人口偏兴旺，无钱的受饥馁填沟壑遭灾障。小民好苦也么哥，小民好苦也么哥！便秋收鬻妻卖子家私丧。”(〔叨叨令〕)这在散曲中是很难见到的，因而曾受到相当高的评价。徐再思字德可，嘉兴(今属浙江)人，与张可久同时。因喜甜食，自号甜斋。以写景之作较有特色，如《吴江八景·西山夕照》(〔中吕普天乐〕):“晚云收，夕阳挂。一川枫叶，两岸芦花。鸥鹭栖，牛羊下。万顷波光天图画，水晶宫冷浸红霞。凝烟暮景，转晖老树，背影昏鸦。”

总之，元代的第二期散曲，在第一期作家已开辟的道路的基础上，于艺术上做了有益的探索，把散曲创作又推进了一步。至于散曲的第三期，由于时间的短促，较有特色的作家只有薛昂夫一人。

薛昂夫(？—1351后)，名超吾，回鹘人。汉姓马，故也称马昂夫。祖父曾

任御史大夫，父亲也曾任御史中丞。他自己在皇庆(1312—1313)、延祐(1314—1320)间任江西行中书省令史，后官三衢路达鲁花赤。他的散曲以如下两首〔中吕朝天曲〕最值得注意：

> 杜甫，自苦，踏雪寻梅去。吟肩高耸冻来驴，迷却前村路。暖阁红炉，党家门户，玉纤捧绿醑。假如，便俗，也胜穷酸处。
>
> 老莱，戏采，七十年将迈。堂前取水作婴孩，犹欲双亲爱。东倒西歪，佯啼颠拜。虽然称孝哉，上阶、下阶，跌杀休相赖。

这两首的长处在大胆，敢于言人所不敢言。特别是"老莱娱亲"，一直被作为孝行而受到表扬，他却挖苦说：七十岁的老人了，还要装小孩子，一跤跌死了可不要赖人！这种不顾世俗毁誉而直抒胸臆的创作态度很值得重视。而其构思的巧妙，则与《高祖还乡》可谓异曲同工。

第五章　近世文学萌生期的小说

在我国近世文学的萌生期，小说也取得了重大的成就。尤其是到了元末明初，随着《三国志通俗演义》和《水浒传》的相继出现，小说便成为文学中足以与戏曲并驾齐驱的部门。从此开始，我国的虚构性文学的地位就变得极为重要了。明清的非虚构性文学的成就实不足以与虚构性文学相抗衡。

大致说来，在元代前期和中期出现的，主要是中短篇的“小说”话本和“讲史”话本，虽然成绩并不显著，较之元杂剧颇为逊色，但就其体现的基本精神和创作原则而言，却为其后的小说奠定了良好的基础，从而在元末明初出现了我国小说创作的第一次高潮（第二次高潮是在晚明时期）。

第一节　中短篇话本

宋代盛行的“说话”在元代仍然流传。“说话人”的底本称为话本。其有话本流传于后世的，主要是“小说”和“讲史”两类，它们全都属于文学体裁的小说的范畴，并作为早期通俗小说而在我国小说史上起过重要作用。现分别加以介绍。

先说“小说”话本。

保存至今的“小说”话本没有一篇可以肯定其为宋代的作品①。在罗烨《醉翁谈录》的《小说开辟》中曾列举一百余种话本的名目，除《红白蜘蛛》尚残存一页外，余均亡佚。罗烨此书作于元代②，这些话本到底是宋话本抑元话本难以断言。从《红白蜘蛛》的残页来看，此书为元刊本③，题为《新编红白蜘蛛小说》，则很可能为

---

① 详章培恒《关于现存的所谓“宋话本”》，载《上海大学学报》1996年第1期。

② 同上。

③ 见黄永年教授《记元刻〈新编红白蜘蛛小说〉残页》，载《中华文史论丛》1982年第1辑。

元代所“新编”。据发现这一残页的黄永年教授的研究,此小说即《醒世恒言》中《郑节使立功神臂弓》的蓝本,而《红白蜘蛛》的篇幅还不到《郑节使立功神臂弓》的一半,后者较前者远为丰赡①。此外,《醉翁谈录》所提及的《莺莺传》、《爱爱词》、《三现身》,当为《警世通言》中《宿香亭张浩遇莺莺》、《金明池吴清逢爱爱》、《三现身包龙图断冤》之所本,但基于《醒世恒言》中的《郑节使立功神臂弓》与《红白蜘蛛》的相异,绝不能认为这三篇就是罗烨时代的话本的原貌。同时,《述古堂藏书目》及《也是园书目》著录的《宋人词话》共十七种,绝大多数今亦亡佚,仅有五篇见于明代嘉靖时洪楩所编刊的《六十家小说》残本(今称《清平山堂话本》)中,即《简贴(帖)和尚》、《西湖三塔记》、《柳耆卿诗酒玩江楼记》、《风月瑞仙亭》及《合同文字记》,但这五篇话本的编定都在元代②。又,《警世通言》的《崔待诏生死冤家》、《一窟鬼癞道人除怪》、《醒世恒言》的《十五贯戏言成巧祸》,在题下分别附有《警世通言》、《醒世恒言》编者的小注,说明其出于“宋人小说”及“宋本”,但均不可据。《十五贯》原为元话本③,而就《醒世恒言》的《郑节使立功神臂弓》曾对《红白蜘蛛》大动手术的情况来看,也很难说此篇是否为元话本原貌。《崔待诏生死冤家》篇有“湖南潭州府”这样的明代地名,显非宋元人之作。《一窟鬼癞道人除怪》的故事缘起为:吴秀才赴京师参加科举考试,没有录取,就留在京师,准备过三年后,“春榜动,选场开,再去求取功名”;在那里待了一年多,就经人撮合而成婚。这只能是明、清时人的习惯④。可知此篇纵或出于宋元话本,但已经明人作了很大改动。

总之,我们现在能作为考察元代“小说”的话本的依据的,是《清平山堂话本》中的上述《简贴(帖)和尚》、《西湖三塔记》、《柳耆卿诗酒玩江楼记》、《风月瑞仙亭》、《合同文字记》;同书的《五戒禅师私红莲记》也出于元代⑤;另有元刊

---

① 见黄永年教授《记元刻〈新编红白蜘蛛小说〉残页》,载《中华文史论丛》1982年第1辑。

② 详章培恒《关于现存的所谓“宋话本”》,载《上海大学学报》1996年第1期。

③ 同上。

④ 同上。

⑤ 该篇开头说:“话说大采英(“采”当作“宋”,“英”下当脱“宗”字。——引者)治平年间,去这浙江路宁海军钱塘门外……”可知这是“说话人”在杭州演说的话本,故称“这浙江路宁海军”,而此一名称则为当时人所习用,故不必另加解释(同书的《错认尸》为明代之作,其开首也提到“这浙江路宁海军”,接着就说明“即今杭州是也”;可为反证)。但明代无“浙江路”,宋代也不可能称杭州为“浙江路”(宋代有“两浙路”,有时又分为“两浙东路”、“两浙西路”,无“浙江路”之称),但元代的杭州路为江浙行省的治所,故习惯上称杭州路为“江浙路”;如《清平山堂话本》的《柳耆卿诗酒玩江楼记》说耆卿“为江浙路管下余杭县宰”,即是其例。余杭县在元代即属于杭州路。但明人习闻“浙江”之名,故常臆改为“浙江”,如《绣谷春容》卷四所收《柳耆卿玩江楼记》,即改“江浙路管下”为“浙江管下”。《五戒禅师私红莲记》的“浙江路”,当即“江浙路”,所以,此篇当是元代作品。至于“宁海军”之称,则是因为杭州在宋代“淳化五年改宁海军节度”(《宋史·地理志》)。这一名称在元代当仍为人所习闻,是以在《五戒禅师私红莲记》中仍继续使用。

《大唐三藏法师取经记》[1]一种，以前曾被认为"说经"话本，但"说经"的内容为"演说佛书"(《都城纪胜》)，当是唐代俗讲的继续，与此不同，此当也属于"小说"。至于《郑节使立功神臂弓》、《宿香亭张浩遇莺莺》、《金明池吴清逢爱爱》、《三现身包龙图断冤》、《十五贯戏言成巧祸》，其基本情节也可作为我们考察元"小说"话本的参考。

从这些作品可以得出大致结论如下：

第一，这些话本所着重的，主要在于情节，以故事本身的魅力来吸引读者，而描写则不甚重视，有的仅能交代清楚情节。如《柳耆卿诗酒玩江楼记》，写耆卿为余杭县宰，欲与妓者周月仙欢洽，月仙不从，因她本与黄员外相爱。耆卿命一舟子对月仙施暴，"月仙惆怅，而作诗歌之。"耆卿在得到舟子对此事的汇报后，遂于玩江楼上设宴，命月仙参与，他并在席间歌唱月仙于被辱后所作之诗。"周月仙惶愧，羞惭满面，安身无地，低首不语。""向前跪拜，告曰：'相公恕贱人之罪，望怜而惜之。妾今愿为侍婢，以奉相公，心无二也。'"而核以情理，月仙从耆卿歌咏自己诗作之举中必然知道了那次事件实是耆卿指使，也必然引起很大的震动，从而产生悲愤或其他情感，这些在话本中却全未涉及，足见其所重实在情节的交代，而不在写人物感情。——不过，"说话人"在讲述时是否在这基础上还有较多的生发，如今已无从确知了。

就情节本身来说，其所重首在新奇。上述诸篇中，除《合同文字记》及《风月瑞仙亭》外，均有神异、怪奇及其他不平常的情节，而《风月瑞仙亭》所写风月之事也为人所乐闻。同时，《西湖三塔记》及《宿香亭张浩遇莺莺》、《金明池吴清逢爱爱》的情节里，又都涉及男女之情。因此，风月对这些话本来说具有略次于新奇的重要性。至于《合同文字记》，当是据元杂剧改编；元杂剧重在代剧中人抒情，与话本(至少是前期话本)的着重点不同，是以改编成话本后即显得沉闷。

第二，这些作品已开始出现在某种程度上的轻视当时道德的倾向，这实际上是把个体的要求置于道德之上。《柳耆卿诗酒玩江楼记》的柳耆卿为了得到周月仙而采取上述的恶劣手段，而作品却对他颇加赞美，并说周月仙后来终与耆卿真心相爱，其篇末诗云"一别知心两地愁"，又云"两下相思不相见"，则周月仙对这种手段也全无芥蒂了。再如《五戒禅师私红莲记》，写五戒禅师见到少女红莲，"一时差讹了念头，邪心遂起"，因而与红莲有染，其事被同伴明悟禅师发觉，以诗相讽，五戒"心中一时解语("语"当作"悟"——引者)，面皮红一

① 《大唐三藏法师取经记》，与《大唐三藏取经诗话》为同书异名。王国维原以为是宋刊本(见《观堂别集》卷三《〈大唐三藏取经诗话〉跋》)，后改定为元刊本(见《两浙古刊本考》)，今从之。

回，青一回”，遂写了八句辞世颂，就此圆寂，转世而为苏轼，才华绝世，“只是不信佛法，最不喜和尚，自言我若一朝管了军民，定要灭了这和尚们”，后得明悟转世的佛印禅师劝化，始改信佛法。五戒的辞世颂说：“吾年四十七，万法本归一。只为念头差，今朝去得急。传与悟和尚，何劳苦相逼。幻身如雷电，依旧苍天碧。”此篇有两点很值得注意：第一，作为“得道高僧”的五戒，数十年参禅证悟之力，抵不住一个平凡的美丽少女的魅力，足见人的自然欲求的力量之巨；第二，这位坏了戒行的禅师，对讽戒他的明悟禅师隐含不满，所谓“何劳苦相逼”，而且实际上认为这种淫行也没有什么大不了的，所谓“幻身如雷电，依旧苍天碧”，正是因为这一点不满，他转世后才“灭佛谤僧”；第三，他虽破了戒体，但来世仍是绝世才人，足见这种破戒的行为并未造成严重后果。所有这些，作者本意也许并不是为非道德的行为张目，而只是为了追求情节的新奇，但在实际上却使作品具有了非道德的倾向。至如《简贴（帖）和尚》中的男主人公，在误以为妻子不贞而把她休弃后，过了一年，却又想念起妻子来：“自思量道：每年正月初一日，夫妻两人双双地上本州大相国寺里烧香；我今年却独自一个，不知我浑家那里去？簌地两行泪下，闷闷不已。”及至偶尔在相国寺中看到了昔日妻子，已与新的丈夫在一起，“当时丈夫看着浑家，浑家又觑着丈夫，两个四目相视，只是不敢言语。”这都可见感情的力量实超过了道德的戒条。

第三，在这些作品中与道德相抗衡的个人要求，实为欲望和感情。《柳耆卿诗酒玩江楼记》、《五戒禅师私红莲记》固然如此，《风月瑞仙亭》之写卓文君随司马相如私奔，《红白蜘蛛》及《莺莺传》、《爱爱词》中男女主人公违背道德的婚恋关系，同样如此。《西湖三塔记》中奚宣赞对一个迷路的小女孩（其实是妖怪）给予帮助后，她母亲向他道谢，请他喝酒，“当时一杯两盏，酒至三杯，奚宣赞目视妇人，生得如花似玉，心神荡漾”，虽然见到那妇人命别人杀掉一个活人，拿心肝来下酒，但仍然“‘春为花博士，酒是色媒人’，当夜二人携手，共入兰房。”而在整篇作品中，奚宣赞仍被写成值得同情的人物。

当然，作品中也有对非道德的行为加以谴责的，如《三现身包龙图断冤》中谋杀丈夫的妻子及其同谋的情人，《简贴（帖）和尚》中计夺皇甫殿直妻子、最后并企图杀死她的和尚，都应是作品的谴责对象。在和尚被处死刑时，作品还以“一只曲儿”对他加以讽刺。但这都牵涉到了人命，与上述的违反当时道德的行为有所不同了。

第四，这些作品虽然对描写不甚重视，但却已开始注意叙述的方式。如《简贴（帖）和尚》，先写一个男人要“卖鹌鹑馉饳儿”的僧儿去送封简帖及礼物给皇甫殿直的妻子，被皇甫殿直发现，从简帖中得知自己妻子与那人已有私情，大怒之下，把妻子送到衙门监禁，最后把她休了。她在走投无路之际，有个

老女人自称是她姑姑，把她接到了家中，过了几天，又劝她嫁人；她也就嫁了。一年之后，她与新丈夫到庙中进香，遇到了皇甫殿直，两人互有留恋之意。新丈夫对她说："小娘子，你如何见了你丈夫便眼泪出！我不容易得你来。我当初从你门前过，见你在帘子下立地，见你生得好，有心在你处。今日得你做夫妻，也不通容易。"这时她才问他："当初这个柬帖儿，却是兀谁把来？"而新丈夫也就自己承认了。直到此时，从作品一开始就设置的悬念才完全得到了解决。但这也不是突然而至。在作品一开头就已对那个托僧儿送东西给皇甫殿直妻子的男人的形状作了如下说明："浓眉毛，大眼睛，蹶鼻子，略绰口。头上裹一顶高样大桶子头巾，着一领大宽袖斜襟褶子，下面衬贴衣裳，甜鞋净袜。"而当皇甫殿直休了妻子后，她第一次与后来的丈夫见面时，看到他"粗眉毛，大眼睛，蹶鼻子，略绰口。抹眉裹顶高装大带头巾，阔上领皂褙儿，下面甜鞋净袜"，当下就想道："好似那僧儿说的寄柬帖儿官人。"读者（或听众）自也会有"就是送东西给她的那个人吧"的猜想。这种设置悬念、给予暗示、最后宣布答案的叙述方式，能使读者或听众的注意力始终集中于事件的过程；对于以情节为重的小说来说，这具有很大的重要性。它常被以后的同类小说所运用。

此外，在这些作品中，有时也有简要的心理描写，并与对话、动作相结合，以显示其神态。如《五戒禅师私红莲记》中写五戒要红莲的养父——清一道人——把红莲送到自己房中去时，有这样的文字：

> 清一口中应允，心内想道："欲待不依长老，又难；依了长老，今夜去到房中，必坏了女身。千难！万难！"长老见清一应不爽利，便道："清一，你锁了房门，跟我去房里去。"
>
> 清一跟了长老，径到房中。长老去衣箱里取出十两银子，把与清一，道："你且将这些去用。我明日与你讨道度牒，剃你做徒弟。你心下如何？"清一道："多谢长老抬举！"只得收了银子……

虽然着墨不多，清一的不愿答应又不得不答应的心理状态却已给读者留下了颇为深刻的印象。

第五，由于追求情节的新奇，作品所体现的想像力也就趋于丰富。这大致可分为两种类型。一种是现实性的，如《简贴（帖）和尚》中的和尚因看上了皇甫殿直妻子，就趁她丈夫在家时故意命人送简帖及礼物给她，并对所派的人特地说明，东西不能交在她丈夫手上。由此就使皇甫殿直怀疑她有外遇，并休弃了她。这自是很高明的诡计，也是作者充分运用想像力的成果。又如《三现身包龙图断冤》中的妻子，因算命人为丈夫算命，说他当夜三更要死，她就与情人合谋，当夜害死了他，并伪造出他自动投河的现场。在迷信盛行的当时，谁都

相信她丈夫当真是命已当绝,故用自杀来结束生命,而不会怀疑其为谋杀。这也称得上匪夷所思。另一种是幻想型的。《西湖三塔记》所写的妖怪就属于这一类,而更突出的则是《大唐三藏法师取经记》。那是写猴行者保护唐僧到西天去取经的种种故事的。虽文字粗率,但怪异之事甚众。如《过狮子林及树人国第五》,写小行者前去买菜,被一家人家的妖法所困,变成了驴子。猴行者寻去,把那家的新妇——"年方二八"的美人——变作了一把青草,置于小行者所变的驴子口边。最后主人服输,把驴子变还为小行者,猴行者也让新妇恢复了原形。诸如此类故事,皆以幻想的瑰奇取胜。随着描写的渐趋细致,其艺术魅力也就日益显示出来。

再说"讲史"。

元代的"讲史"话本,今存者以《五代史平话》为最著。包括《五代梁史平话》、《五代唐史平话》、《五代晋史平话》、《五代汉史平话》、《五代周史平话》五种,而《梁史平话》及《汉史平话》今均只剩上半部。在宋代,"说三分"与说五代史都是讲史中很受欢迎的节目,各有著名艺人,《东京梦华录》有"霍四究说三分,尹常卖《五代史》"的记载;而现在所见《五代史平话》则是元刊。此外还有《新刊全相平话武王伐纣书》三卷、《新刊全相平话乐毅图齐七国春秋后集》三卷、《新刊全相秦并六国平话》三卷、《新刊全相平话前汉书续集》三卷、《至治新刊全相平话三国志》三卷,皆为元代建安(今福建建阳)书贾虞氏所刊。其中《三国志平话》刊于至治(1321—1323)年间,另四种的刊刻时间当与之相近。此五种通称《全相平话五种》。另有一种名为《大宋宣和遗事》(也称《宣和遗事》)的书籍,系"抄撮旧籍"、"节录成书"(《中国小说史略》)。鲁迅谓其"案年演述,体裁甚似讲史",故名之为"拟话本"。而现代研究者或谓其所据之书中可能本有讲史一类的书,则"体裁甚似讲史"者,正是其原有的印痕。其中最值得注意的,是关于宋江三十六人的故事。

在这几种书中,有一个共同特色:重在叙述事迹,尤其是其英雄行为,由平民而"发迹变态"的情况,而很少有从封建道德出发的评价。如《五代梁史平话》叙王仙芝造反说:

> 到那十一月,有那秀才王仙芝,是那郓州人氏,同着那濮州秀才尚君长、齐州王璠、维州楚彦威、淄州蔡温玉,因执试长安,试官只取势家子弟应选,这几个秀才皆是寒族,怨望朝廷。为见蝗虫为灾,天下饥馑,遂结谋聚众,在那郓、曹、濮三州反叛,在那地名长垣下了硬寨。真个是:不向长安看花去,且来落草佐英雄。
>
> 王仙芝倡乱之后,远近从乱的都来相附为盗,剽掠州县。盖是世之盛衰有时,天之兴废有数,若是太平时节,天生几个好人出来扶持世界;若要

祸乱时节，天生几个歹人出来搅乱乾坤。

既称之为"英雄"，又名之为"歹人"，实不知其究竟对王仙芝等是肯定还是否定。但把王仙芝等的造反归因于试官的不公，对他们的"怨望朝廷"显然还有同情之意。这种特色，对于解除思想束缚、以新的眼光来重新观察社会、描绘人物，无疑是有益的；《三国志通俗演义》和《忠义水浒传》可说是这种传统的发展。

在此类讲史话本中，《五代史平话》虽也叙述简略，但有些段落的描写相对较细，因而较《全相平话五种》为胜。今引黄巢为帝后朱温反叛黄巢的一段如下：

朱温打听得官军又四起，黄巢问朱温道："咱自称帝后，再入长安，军民都有怨望，为之奈何？"朱温道："哥哥自从做皇帝后，残忍忒煞。只因洗城令下，尸骸满城，民无固志；掠得府库子女，不放散赏军，军有怨言。咱听得四处已得州县，太半反叛归唐。有那同州是个要害田地，须索个好伴当每去据守。"黄巢回言："不奈何烦朱将军去同州，缓急看兄弟的面皮相救援则个。"道罢，朱温待归营收拾了，分付着老小，拣好日起行。只见那妻子张归娘泪簌簌的下。朱温向张归娘道："咱每行军发马，您哭则甚？"张归娘只管含羞不说，泪珠似雨，滴滴地流满粉腮。正是：玉容寂寞泪阑干，梨花一枝春带雨。

朱温镇日价只是去四散走马趯球，使枪射箭，怎知他浑家曾被黄巢亲到他军营来相寻，因见张归娘生得形容端正，美貌无双，使些泼言语，要来奸污他；奈缘张归娘是个硬心性的人，不肯从允，跪谢黄巢道："妾丈夫朱三，是大齐皇帝的弟弟，大齐皇帝便是妾的伯伯。皇帝新得天下，未有休兵之期，岂宜行这无道歹的勾当？"道罢，有人报朱温已回，黄巢潜身便走。那时节张归娘不曾敢向朱温道。今听得朱温要往同州，只得依直说了。朱温未听得万事俱休，才听得后，怒从心上起，恶向胆边生："却不叵耐这黄巢欺负咱每忒甚！"时下间，便带将他的老小，部所属军，不辞黄巢，迤逦向同州路去。黄巢得知朱温有反叛的意思，差使命岳喜来赶，到那小地名离愁村，赶着朱温。温将岳喜杀了，教他的伴当将岳喜首级回去报与黄巢道："朱三传示黄巢：您今盗有长安，僭号大齐皇帝，全不记得咱每兄弟带挟他在悬刀峰下结义做弟兄，相同投奔着尚让时分，曾指天说誓道：'富贵时，无相忘。'今才得长安，便要来奸占咱每浑家。这黄巢是个无信行的头口！咱自去据了同州，他日相逢，不妨厮杀！"道罢，将些银子与那岳喜的伴当，交他好好的传示着。

此等描写，较能表现出朱温的粗鲁直率，其“传示”黄巢之语，也颇能显示出他对黄巢的愤慨和轻蔑，而且声口肖其为人。这在元代“讲史”话本中是较好的一段。

总之，从元代的“小说”话本与“讲史”话本来看，虽然尚无突出的成就，但就上述特色所体现的基本精神及创作原则来说，却无疑是良好的开端，为以后的我国小说创作奠定了可喜的基础。

第二节　《三国志通俗演义》

由宋元话本发展而来的长篇小说在元代末期和明初取得了显著的成就。《三国志通俗演义》与《水浒传》就是其最重要的代表，并对明清两代长篇白话小说的创作产生了很大的影响。

《三国志通俗演义》与《水浒传》源自“说话四家”中的“讲史”。“讲史”专门讲演长篇历史故事，必须连续讲多次。现在所能看到的早期讲史话本，其水平虽彼此参差，例如《五代史平话》就优于《三国志平话》，但就总体来说，情节都较简单，描写也失于粗略。而这两部书的作者则凭借自己深厚的文学素养与对历史题材的把握能力，对已有的故事材料进行系统的整理加工与艺术再创造，创作出了中国古代最早最杰出的两部长篇小说，其艺术成就远远超越了它们以前的讲史话本，从而揭开了中国小说史上的新的一页。

一、《三国志通俗演义》的成书与罗贯中

据《三国志通俗演义》卷首题署，此书为罗贯中所编。

在罗贯中的《三国志通俗演义》之前，三国的史事就以各种形式在社会上长期流传。晋人陈寿所编的《三国志》是最早的一部系统记述三国史事的著作，南朝裴松之为它作注，征引了大量的史料。这些史书为后来民间文艺中的三国故事提供了丰富的素材。

三国故事很早就进入了民间文艺的领域。至迟在隋炀帝时便已有了曹操谯水击蛟、刘备跃马檀溪等杂戏（见杜宝《大业拾遗录》）。到了宋代，随着说话艺术的繁盛，三国故事的流传更加广泛，出现了说“三分”的专业艺人。而现存最早的三国故事的话本，则为元代至治年间新安虞氏所刊的《全相三国志平话》（此书后来又名《三分事略》），其情节描述虽然简率，文字也粗糙，却已具有不少重要的三国故事。同时三国故事在元代还被大量地搬上戏剧舞台，根据

《录鬼簿》、《太和正音谱》等书的记载，三国剧目有四十多种。以现存的演三国故事的剧本与在宋代说“三分”的基础上形成的《三国志平话》相比较，可见其内容日趋丰富（如关汉卿杂剧《单刀会》所演故事，即为《三国志平话》所无），人物形象也日趋丰满。罗贯中在此基础上，对三国故事进行了系统搜集整理和艺术加工，“据正史，采小说，证文辞，通好尚”（高儒《百川书志》），再加上作者自己的丰富想像和大量虚构，创作了《三国志通俗演义》这部长篇历史小说。

关于《三国志通俗演义》的作者罗贯中的生平，史传无载，材料缺少，其籍贯也有分歧。在元末明初人所撰的《录鬼簿续编》中有一段关于他的记载：“罗贯中，太原人，号湖海散人。与人寡合。乐府、隐语极为清新。与余为忘年交。遭时多故，各天一方。至正甲辰复会，别来又六十余年，竟不知其所终。”据此可知，罗贯中在元末至正二十四年甲辰（1364）还在世。此外，明人王圻在《稗史汇编》中称罗贯中为“有志图王者”，但不知所据。罗贯中是一位伟大的作家，著述丰富，不仅是长篇小说《三国志通俗演义》的作者和《水浒传》的作者之一（见后），还作有杂剧三种，今存《赵太祖龙虎风云会》一种。另外，小说《隋唐志传》、《残唐五代史演义》、《三遂平妖传》等，也署罗氏作，但恐为书贾假托罗氏之名，未必真出其手。

此书的版本，现存最早的是明嘉靖元年（1522）的刊本，书名为《三国志通俗演义》；二十四卷，每卷分为十则，共二百四十则，每则以七言单句为目。其次为嘉靖二十七年（1548）叶逢春刊《新刻按鉴汉谱三国志传绘像足本大全》十卷①。此本的刊刻时间虽较嘉靖元年本为晚，但并非据嘉靖元年本翻刻，因而有些地方还保存了嘉靖元年本以前的面貌，并可知此书确实出于元代②。至万历年间，又出现了一种增人关索故事的本子，此类本子中最重要的是万历二十年（1592）双峰堂刊行的《新刊按鉴全像批评三国志传》。由于双峰堂本的祖本并非嘉靖元年本，而可能渊源于这以前的“旧本”，该本中的关索故事到底是新增抑或为“旧本”所原有而被嘉靖元年本删去，也就成了问题。现经日本井上泰山教授考证，叶逢春本即源自嘉靖元年本以前的旧本，并为双峰堂本之所

---

① 此书仅保存于西班牙爱斯高里亚尔修道院（缺第四、第十两卷）。日本关西大学井上泰山教授在征得该院同意后已于 1998 年 3 月由关西大学出版部出版，除影印原书外，并附印经井上教授整理的文本及其所作《解说》，《解说》中对叶逢春本的有关问题作了考证。又，此书卷首总目录题《新刻按鉴汉谱三国志传绘像足本大全》，各卷卷首则杂题《新刊通俗演义三国志史传》、《通俗演义三国志史传》诸名，第六卷题《重刊三国志通俗演义》；可知其底本实名《三国志通俗演义》。

② 如该本卷七《玉泉山关公显圣》有“圣朝赠号义勇武安王”之语。按，关羽“赠号义勇武安王”为元朝天历元年事。这里称元朝为“圣朝”，可见《三国志通俗演义》的旧本实出于元代。

出，而叶逢春本并无关索故事，这就有力地证明了关索故事并非“旧本”所有①。此外，还有人将原书的二百四十则合并为一百二十回。清康熙年间，毛纶、毛宗岗父子对此书作了较大的更动，修改了回目，并逐回加以评论，对情节和文字也作了一些增删。这种本子简称为《三国演义》，共一百二十回。后来颇为流行。本节所述，则全以嘉靖元年本《三国志通俗演义》为依据。

二、《三国志通俗演义》的创作成就

《三国志通俗演义》描写的是东汉末年至西晋统一这一历史时期的故事和人物。这是一个动荡不安纷纭复杂的历史时期，也是一个英雄辈出的时代。罗贯中以小说这种容量大、笔法灵活的特殊艺术形式，写了许多英雄人物的活动，歌颂了他们的才能与功绩，可以说是一曲英雄的颂歌。

《三国志通俗演义》主要写以曹操、刘备、孙权为首的三个集团之间的争斗，也写了吕布等人的活动。尽管这些人的表现甚至道德品质各有不同，但罗贯中从特定的历史视角出发，把他们都作为英雄来描写。他们有的武艺高强，有的智慧无双，有的刚烈不屈。只要有一节可取，作者都对之大加渲染。所以，书中就有了一系列精彩动人的场面，脍炙人口的故事达数十个之多。诸如虎牢关吕布大战，王允巧使连环计，关羽斩颜良、诛文丑，曹操官渡破袁绍，赵云长阪坡救主，张飞当阳桥独挡曹兵，诸葛亮草船借箭，周瑜赤壁火攻，祢衡击鼓骂曹，陆逊火烧连营等等，读来都令人兴味盎然。

《三国志通俗演义》的上述成就的取得，除了题材本身具有吸引力和作者的写作能力外，作者对人物评价的尺度也很值得重视。

首先，作者特别重视人物的能力及其在事业上的成就。

在小说中，刘备被描写成复兴汉室的英雄。他是汉宗室后裔，由讨伐黄巾军起家，然后礼贤下士，招兵买马，取荆州，占蜀中，称王称帝，与曹操、孙权争霸于天下。曹操在青梅煮酒论英雄时，将天下豪杰全不放在眼里，唯独肯定刘备和自己为英雄。刘备也颇自负，他曾对刘表说：“备若有基本，何虑天下碌碌之辈耳！”（《刘玄德襄阳赴会》）黄权对刘璋说：“某居西蜀，素知刘备久矣。斯人宽以待人，柔能克刚，英雄莫敌。”（《庞统献策取西川》）而徐庶母亲的话或许更能代表当时的人对刘备的评价，她这样对曹操称赞刘备：“吾久闻刘玄德乃中山靖王之后，汉景帝阁下玄孙，有尧舜之风，怀禹汤之德。况又屈身下士，恭己待人，世之黄童白叟，牧竖樵子，皆知其名，真当世之英雄也。”（《徐庶定计取

① 见注①所言井上泰山教授《解说》。

樊城》)可知刘备在作者笔下是许多人公认的英雄。

经常被认为与刘备站在对立面的曹操不但以英雄自许,说自己与刘备都"胸怀大志,腹隐良谋,有包藏宇宙之机,吐冲天地之志",而且曹操一出场,作者就为他写了这样一段文字:

> 为首闪出一个好英雄,身长七尺,细眼长髯。胆量过人,机谋出众。笑齐桓、晋文无匡扶之才,论赵高、王莽少纵横之策。用兵仿佛孙、吴,胸内熟谙韬略。(《刘玄德斩寇立功》)

这段文字概括了曹操的两个特点,匡扶社稷的能力超过齐桓公、晋文公那样的五霸之雄,纵横捭阖之才胜于赵高、王莽那样的奸诈之人。可见作者并没有回避曹操身上的奸诈、冷酷的特点,但在他看来,尽管有这样的问题,只要真有才能,并且能做一番事业,那仍然是英雄。而从曹操的实际才能与其所创建的功业看,也确实如此。他破黄巾,讨袁术,击袁绍,克刘琮,统一中原,安定汉室,挟天子以令诸侯。他自称"如国家无孤一人,正不知几人称帝,几人称王。"这话说得颇有道理。

孙坚是江东英豪,作者写他"身长八尺,英雄双全。横跨三江,威服六郡。"(《曹操起兵伐董卓》)孙坚死后,孙策继承父志,独霸江东,"招贤纳士,屈己待人",颇干了一番轰轰烈烈的事业。作者引"史官"之诗,赞为"威镇三江静,名闻四海香"。孙权"继承父兄之志,思立桓、文之政。"他占据江东数十年,兢兢守业,开疆拓土,使东吴的基业稳固强盛。作者引诗称赞他:"紫髯碧眼号英雄,能使臣僚肯尽忠。二十四年兴大业,龙盘凤踞在江东。"孙氏父子兄弟皆可称为一代英雄。

罗贯中将刘备、曹操、孙氏父子作为英雄加以肯定赞美,但他们却不是传统道德意义上的忠臣。作为汉室的臣子,他们都怀有个人野心。孙坚在讨伐董卓时偶然得到汉帝的传国玉玺,马上意识到自己"必有登九五之分"。孙策、孙权继承父志,继续做着"建号帝王,以图天下"的英雄梦。至于刘备,表面上打着复兴汉室的旗帜,表示做汉室的忠臣,其实在他外表的忠诚与仁厚中依然包藏吞并天下的野心。张松劝他:"'天下者,非一人之天下,乃天下人之天下也,惟有德者居之。'何况明公乃汉室宗亲,仁义充塞乎四海。休道占据州郡,便代正统而即帝位,亦不分外。"他虽逊谢说:"如公所言,吾何敢当之。"但那只是客气地表示自己条件不够,并非意味着这类事不应干。后来他果然夺取了同宗刘璋的蜀中,进而称王称帝。在孔明劝他称帝时,他说:"吾非推阻,恐天下人议论也。"正道出了他的心迹。可知他的忠于汉室只是为收买人心称霸天下而做的表面文章。

由上面的分析可以看出，无论是孙氏父子还是刘备，他们争战都不是为了汉朝的天下，而是为了自己的事业和利益。他们把建立个人的功业放在第一位，从来就不是也不愿做封建道德的模范。但作者却仍然把他们视为值得赞扬的英雄。所以，他并不是以个人道德品质的高下为依据，而是以人物的才能与建树为标准。这是一种非道德的英雄观。

在对吕布的描写中，这一点表现得也极为突出。吕布是《三国志通俗演义》前四卷中的中心人物之一，罗贯中以浓墨重彩写了他超人的勇武与英风豪气，在虎牢关前吕布出阵与八路诸侯交战，作者写道：

> 见吕布出阵，头戴三叉束发紫金冠，体挂西川红锦百花袍，身披兽面吞头连环铠，腰系勒甲玲珑狮蛮带，弓箭随身可体，手持画杆方天戟，坐下嘶风赤兔马，果然是"人中吕布，马中赤兔"！人马之中，汉末两绝。

这一段刻画对吕布极尽赞美之能事。接着又大肆渲染他的英勇无敌，仅他一人就杀得"八路诸侯，心丧胆裂"。最后是刘备、关羽、张飞三人联手合战吕布，才稍占上风。就连作为吕布敌手的曹操也感叹说："吕布英雄，天下无敌。"濮阳一战，吕布连败曹操数员大将，杀得曹操狼狈而逃。辕门射戟，吕布一箭罢息了一场大战，解了刘备之忧，作者引诗称赞吕布道："昔日将军解斗时，全凭射戟释雄师。""温侯神射世间稀，曾向辕门独解危。"而从道义上讲，吕布是个典型的乱臣贼子，他身为丁原的义子而杀了丁原，投靠董卓后又因与董卓争貂蝉而杀了董卓，在他走投无路时刘备接纳了他，他却乘机夺了刘备的徐州，等等。罗贯中将他写成为一个无敌于天下的英雄，给他以热烈的赞美，正是出于他的不以道德为标准的英雄观。

从这样的英雄观出发，作品对这三个集团中的任何符合标准的人皆加以肯定，不管他们忠于谁，也不管他们之间的关系如何。在写赤壁之战中的诸葛亮和周瑜时，这点尤为分明。他们都极富智慧。作品对诸葛亮的歌颂是贯穿全书的，周瑜则忠于孙权，一心要把诸葛亮杀死。但作者仍把周瑜写得才略杰出，雄姿英发。试看其在群英会上对付蒋干的一段。——蒋干本是周瑜旧友，当时已在曹操麾下，来说周瑜降曹。周瑜将计就计，表面上殷勤款待，却迫使他不能开口说降，然后佯装大醉，让他把一封假信偷去，从而害死了曹操的水军统领。

> 周瑜正在寨中议事，忽报蒋干至。瑜笑谓众将曰："说客至矣！"与众将附耳低言，如此如此，众皆应命而去。瑜整衣冠，引从者数百，皆锦衣花帽，前后簇拥。瑜步行，远远迎接蒋干。干引一青衣小童，昂然而来。瑜

教从者摆列于两下，瑜慌忙拜而迎之。干曰："贤弟别来无恙？"瑜应声答曰："子翼良苦，远涉江湖生受，为曹操作说客耶？"干愕然，良久曰："吾与足下间别久矣，近知威镇江东，名扬华夏，故来叙旧，以观其志，何疑吾作说客耶？"瑜曰："吾虽不及师旷之聪，闻弦歌而知雅意也。"干曰："足下视人如此，吾告退。"瑜笑而抚其臂曰："吾但嫌兄与曹氏作说客。既无此心，何去速也？"遂入帐上。叙礼毕，坐定，令左右请江左英杰与子翼相见。

少时，面前设金银器皿，光射眼目。文官武将，各穿锦绣之衣；帐下小将，尽披银铠，分两行而入。瑜都教相见，已毕，就教列于两旁而坐，奏军中得胜之乐，轮换行酒。瑜告诸将曰："此是吾同窗友兄也。虽从江北到此，却非是曹操家说客，众等勿疑。"遂唤子义曰："可佩吾剑作明甫①，今日置酒，但叙旧日交情耳；如有但提曹操并东吴军旅之事者，可立斩之！"太忠慈轩昂应诺，按剑坐于席上。蒋干闻之，如坐针毡。周瑜曰："吾自领军以来，点酒不饮；今日见了心腹故友，又无疑忌，当饮一醉。吾兄开怀。"座上觥筹交错，但是一个起来把盏，必须夸其才能，周瑜大笑而畅饮。酒至半酣，瑜携干手，同步出帐外。瑜左右军士，皆全装贯带，持戈执戟而立。瑜曰："吾之小卒，颇雄壮否？"干曰："虎狼之兵也。"引干到帐后一望，粮草堆积如山。瑜曰："吾之粮食，颇足备否？"干曰："兵精粮足，名不虚传。"瑜又大笑，引干看营中军器鞍马。瑜佯醉大笑曰："想周瑜与子翼同学业时，不曾望有今日矣！"干曰："以贤弟高才，实不为过。"瑜执干手曰："大丈夫处世，遇知己之主，外托君臣之义，内结骨肉之恩，言必行，计必从，祸福共之。假使苏秦、张仪更生，陆贾、郦生复出，口似悬河，舌如利刃，安能动吾铁石之心也！况今时章句腐儒，欲一面之词，等闲难说我耶？"言罢大笑。此时蒋干面如土色，心似刀锥。瑜又邀入帐上，会诸将再饮，又指诸将曰："此皆江左之豪杰。今日此会，群英会耳！"饮至天晚，点上灯烛，瑜自起舞剑作歌。众拍手而和之。歌曰：

大丈夫处世兮，立功名。功名既立兮，王业成。王业成兮，四海清。四海清兮，天下太平。天下太平兮，吾将醉。吾将醉兮，舞霜锋。

歌罢慷慨，满坐尽欢，独有蒋干，寸心欲碎。夜已更深，干辞："不胜酒力矣。"瑜挟干臂曰："日久不与子翼同榻，今宵抵足而眠。"

瑜本不醉，佯推大醉，同干入帐共寝。瑜衣不能解带，呕吐狼藉于床上。是夜，蒋干如何睡得着。……（《群英会瑜智蒋干》）

此种描写，正可谓虎虎有生气，也是对周瑜的热情赞美。也正因此，尽管周瑜

---

① 此据嘉靖元年本，嘉靖二十七年本"作明甫"作"作个明辅"。

器量狭窄，又老是想杀刘备与诸葛亮，但在作品中仍显得十分可爱。

其次，作者对于那些能维护自己的尊严，不甘奴颜婢膝的人也甚为赞赏，而不管他们在政治上忠于哪一方。

在这方面最值得重视的，自是祢衡击鼓骂曹的一段。祢衡本是才能杰出的人，孔融向曹操推荐了他。“操教唤至。礼毕，操不命坐。祢衡仰面叹曰：‘天地虽阔，何无一人也！’”接着，他把曹操手下的文武僚属贬得一钱不值。曹操就命他在朝会时充任鼓吏。本意是要借此羞辱他，但他并不推辞。“朝贺，操于省厅上大宴宾客，令鼓吏挝鼓。旧吏曰：‘朝贺挝鼓，必换新衣。’祢衡穿旧衣而入，遂击鼓，为《渔阳三挝》，音节殊妙。坐而听之，莫不慷慨。左右喝曰：‘何不更衣？’衡当面脱下破旧衣服，裸体而立，浑身皆露。坐客掩面。衡乃徐徐着裤，颜色不改，复击鼓三挝。操叱曰：‘庙堂之中，何太无礼？’衡曰：‘欺君罔上，以为无礼。吾露父母之形，以显贞洁之人！’操曰：‘汝为清洁之人，何为污浊？’衡曰：‘汝不识贤愚，是眼浊也；不读诗书，是口浊也；不纳忠言，是耳浊也；不通古今，是身浊也；不容诸侯，是腹浊也；常怀篡逆，是心浊也。吾乃天下之名士，用为鼓吏，是犹阳货害仲尼，臧仓毁孟子耳。欲成王霸之业，而如此轻人，真匹夫也！’左右皆欲斩之。”（《祢衡裸体骂曹操》）这正是觑权威如无物！头可断，个人的尊严绝不可屈。

类似的情况也出现在其他人物身上。张辽被曹操所擒时，“操指辽曰：‘这人好面善。’辽曰：‘我两个在濮阳那里相见，如何忘了？’操大笑曰：‘你原来也记得！’辽曰：‘只是可惜！’操曰：‘可惜甚的？’辽曰：‘只可惜火不大；若火大，烧杀你这国贼！’操大怒曰：‘败将安敢辱吾！’拔剑在手，亲自来杀张辽。辽引颈待诛。”（《白门曹操斩吕布》）但曹操迅即改变了态度，显得对他十分尊重，张辽也就投降了曹操。又如张松，本是想把西川献给曹操的，但曹操对他傲慢无礼，他就当面顶撞。

> 至次日，与张松同至西教场。操点虎卫雄兵五万，布于教场中。果然盔甲鲜明，衣袍灿烂；金鼓震天，戈戟参地；四方八面，各分队伍；旌旗散彩，人马腾空。松斜目视之。良久，操唤松前，指而示曰：“汝川中曾见此英雄人耶？”松曰：“吾蜀中不曾见此兵革，但有以仁义定天下之士。”操变色视之。松全无惧怯之意，颇有藐视之心。杨修频以目视松。操与松曰：“吾觑天下鼠辈犹草芥耳。大军到处，战无不胜，攻无不取，顺吾者生，逆吾者死。非止能令人荣达，亦能使人灭族。汝知之乎？”松曰：“丞相驱兵到处，战必胜，攻必取，松亦素知也。”操曰：“汝既能知吾用兵，何不畏服？”松曰：“丞相昔在濮阳敌吕布之时，宛城战张绣之日，赤壁遇周郎，华容逢关将，割髯弃袍于潼关：此皆无敌于天下！”操大怒曰：“竖儒怎敢揭吾短

处!"喝令左右即推出斩之。

尽管张松的品格不高,但这一段所写的凛然不屈之概,仍能令人感动。

作者之表扬祢衡、张松,倒不是因为他们反对曹操。对曹操部将的类似表现,他同样赞赏。庞德奉曹操之命抗拒关羽,战绩辉煌,最后中计被擒,誓死不降。

> 关公又令押过庞德来。庞德睁眉怒目,立而不跪。关公曰:"汝兄见在汉中,故主马超亦事吾兄为将。吾欲招汝为将佐,何不早降,却被吾擒之?"德大骂曰:"竖子! 何谓降也? 吾魏王有带甲百万,威震天下。刘备乃庸才耳,吾岂肯降汝! 宁死于刀下,安降无名之将耶!"骂不绝口。公大怒,喝令刀斧手推出斩之。德舒颈受刑。公怜而葬之。有诗赞之曰:
>
> 威武不能屈,节操不能改。生当立金銮,死尚披铁铠。烈烈大丈夫,垂名昭千载。南安庞令明,日月竞光彩。(《关云长水淹七军》)

庞德当然受有封建道德的影响,但他强调"刘备乃庸才耳"、"安降无名之将耶",以此作为不降的理由,仍含有尊重自己之意。就此点而言,他的骂关羽和祢衡、张松的骂曹操,实有相通之处。

这种对于能力和尊严的尊重,归根到底是对于个体生命价值的重视;尽管当时的这种重视还夹有很多的杂质。但正是基于这种重视,《三国志通俗演义》才能集中于表现英雄的才能、建树与气概。于是小说也就有了与此相应的丰富多彩的故事与曲折生动的情节。除上文所引述者外,再如通过三气周瑜,七擒孟获,六出祁山表现诸葛亮的足智多谋;通过温酒斩华雄,过五关斩六将,单刀赴会的故事显示出关羽的英勇;通过诈病欺关羽,智取荆州,伏兵麦城杀关羽等故事写出了吕蒙的权谋;通过驱兵取临潼,渭桥大战等故事渲染马超的勇猛,等等,都写得有声有色,引人入胜。尽管《三国志通俗演义》在人物描写上不重视性格的刻画,具有类型化倾向,甚至描写人物有过分夸大、不自然的毛病,正如鲁迅所说的:"至于写人,亦颇有失,以致欲显刘备之长厚而似伪,状诸葛之多智而近妖。"(《中国小说史略》第十四篇《元明传来之讲史(上)》)但它通过故事来写英雄人物,写得生动曲折,具有很强的戏剧性效果,因此,小说中的人物和故事长期以来一直受到广大读者的喜爱。这是《三国志通俗演义》所取得的最主要的创作成就。

三、《三国志通俗演义》的历史地位

《三国志通俗演义》是中国文学史上出现的第一部长篇小说,它在创作上

所取得的成就对后世的小说创作产生了深远的影响，在中国小说史上占有重要的地位。总起来看，《三国志通俗演义》对中国小说史所作的贡献主要表现在以下几个方面。

第一，在中国小说史上，《三国志通俗演义》第一次突出地描写了人的生命力并给予热情的歌颂，第一次较集中地描写和肯定了维护个人尊严的行为。

生命力是人的生命能量与活动能力，生命力的发挥外显为人的才能、智慧、勇敢，对人生欲望的渴求，对人生理想的强烈追求等。在封建社会中，由于封建道德和社会秩序的束缚，人的生命力经常受到压抑，从而生命力的发挥常与道德相冲突。所以，封建社会对人物的评价首先是从道德出发，而不是从人的才能出发。《三国志通俗演义》描写英雄时所显示出的上述特色，实际上就是对人的生命力的肯定与赞美。如孙策大战太史慈、许褚战马超是个人勇力的较量，关羽刮骨疗毒是对强韧的个体生命毅力的颂扬，吕布为了貂蝉而杀董卓，表现出其为了实现性爱而不顾一切，等等。这些都是三国英雄生命力的表现形态，作者对此都给予肯定与歌颂。

《三国志通俗演义》写了很多英雄死亡的场面，其描写着力凸现出人物的生命欲求以及充分发挥个体生命力的渴望。如雄姿英发的周瑜连败于诸葛亮，郁愤而死，临死前他仰天长叹："既生瑜，而何生亮！"就是胜算如神的诸葛亮，在"秋风五丈原"，预感到自己的生命将尽时，也禁不住仰天长叹："吾再不能临阵讨贼矣！悠悠苍天，曷我其极！"东吴大将太史慈在兵败身死时也大声呼叫："大丈夫生于乱世，当带三尺剑以升天子之阶；今所志未遂，奈何死乎！"姜维被乱军包围，"拔剑下殿，往来冲杀，不幸心疼转加。维仰天大叫曰：'吾计不成，乃天命也！'言毕，自刎而死。"他们或是渴望延长生命，要求进一步发挥生命力，或是因壮志难酬而遗恨万千，他们的临终悲叹本身就是其不断奋斗、永不满足的生命力的显现。这种描写带有一种昂扬而悲壮的情调，表现出对英雄的崇仰与对英雄命运的同情。罗贯中对英雄生命力的弘扬赞美，在后来的《水浒传》等小说中有了进一步的发展。

对个人尊严的维护与生命力的弘扬其实也是联系在一起的，因为那需要相应的勇气，否则就只能卑躬屈节。在这方面，它的要求甚至高于一般的勇敢。吕布在作战时是一往无前的，但到最后，他却向刘备和曹操乞求了，这就扔掉了他的尊严，所以张辽骂他为匹夫。

第二，在中国小说史上，《三国志通俗演义》第一次比较集中地反映出当时的市民意识。当时市民意识的主要特点是重功利、重个体、重个人的能力。《三国志通俗演义》写英雄不重个人的道德品质，而重视其个体能力、建树与个人的情感。如华容道义释曹操，就主要是基于关羽的个人情感与价值选择，而

不是基于对刘备集团的忠诚。这种重个人利益——关羽对曹操的好感也正是基于曹操对其个人利益的满足——而轻道德的观念在明代后期的短篇白话小说集“三言”、“二拍”中表现得更充分。

第三，从小说创作上看，《三国志通俗演义》是中国小说史上民间文艺与文人素养相结合而产生的第一个重要成果。在《三国志通俗演义》之前，关于三国的故事一直以民间文艺的形式流传着，这些民间的文艺虽有其生动活泼的一面，却比较原始粗糙。罗贯中则以其深厚的文学素养对有关三国的民间文艺进行艺术的加工与提高，将雅俗结合，使《三国志通俗演义》成为一部成功的艺术作品。罗贯中的这一经验在后来的长篇小说如《水浒传》、《西游记》等的创作中被进一步继承发扬，形成了中国小说史上独特的创作传统。

第三节　《水　浒　传》

一、《水浒传》的成书及其作者

《水浒传》所写的是宋江等一百零八位梁山好汉的故事。宋江是历史上实有的人物，关于他的事迹，《宋史》和《东都事略》都曾提及。《宋史・徽宗本纪》于宣和三年记载：“淮南盗宋江等犯淮阳军，遣将讨捕，又犯京东、河北，入楚、海州界，命知州张叔夜招降之。”同书《张叔夜传》称：“宋江起河朔，转略十郡，官军莫敢撄其锋。”《东都事略・侯蒙传》称：“宋江以三十六人，横行河朔、京东，官军数万，无敢抗者，其材必过人。”从这些记载中可以看出，宋江率领的这支队伍有三十六个将领，且声势浩大，后来却投降了宋朝政府。

宋江的事迹在当时就受到人们的关注，在南宋时就已广泛流传，成为街谈巷语的材料，据周密《癸辛杂识续集》所录龚圣与的《宋江三十六人赞》及其序文，还可以知道在当时已有宋江等人的画像流传。在宋元的说话中也有关于宋江等人的故事，如罗烨《醉翁谈录》甲集卷一《舌耕叙引》的《小说开辟》条载录，说话中已有《青面兽》、《花和尚》、《武行者》等名目。成书于元代的《大宋宣和遗事》并讲述了宋江等三十六人的故事，其中已有杨志等人押运花石纲、杨志卖刀、晁盖等人智取生辰纲、宋江杀阎婆惜、九天玄女庙受天书、宋江投降等故事，虽然叙述很简单，但《水浒传》中的很多重要情节已经具备，可以看作是话本中有关宋江等人故事的最早聚合。但在元代，其有关故事应当更丰富，如关汉卿的杂剧《钱大尹智勘绯衣梦》中有“比及拿王矮虎，先缠住一丈青”的唱词，说明在关汉卿的时代已经有了王矮虎与一丈青夫妇的故事，而这一故事却

不见于《大宋宣和遗事》。据《录鬼簿》载，红字李二作有《武松打虎》杂剧，此故事也不见于《宣和遗事》；红字李二的生活年代与关汉卿相距不远，他们在《录鬼簿》中都属于"前辈已死名公才人，有所编传奇行于世者"。总之，在《大宋宣和遗事》之外，宋江等人的故事在元代必然还在不断地扩充、聚合，内容与质量也在不断地提高，故事中以宋江为首的队伍并不断地扩大，逐渐由三十六人增加到一百零八人，只是很多故事都没有流传下来。

在元末明初，最终完成水浒故事的整理与加工的是罗贯中和施耐庵。根据现有材料，最早记录《水浒传》的目录书是高儒的《百川书志》，其中载："《忠义水浒传》一百卷。钱塘施耐庵的本，罗贯中编次。"后人曾因这种署名是施耐庵在前，罗贯中在后，就误以为施耐庵的时代比罗贯中早，以为罗贯中"编次"《水浒传》是在施耐庵"的本"的基础上进行的。其实不然，署名类似的小说尚有杨氏清江堂刻本《唐书志传通俗演义》，署"金陵薛居士的本，鳌峰熊钟谷编集。"此书卷首有李大年作于嘉靖三十二年(1551)的序，序中只说该书为熊钟谷编集，并无一言及于金陵薛居士；可见李大年所见之书既非熊、薛合编，也非熊在薛本的基础上编成。清江堂本之所以署"薛居士的本"，只能意味着薛居士曾对熊钟谷的这一作品作过润色加工，杨氏清江堂所刊之本是经过薛居士加工过的真(的)本。据此可知，《百川书志》署《水浒传》为"钱塘施耐庵的本，罗贯中编次"，实际上指《水浒传》是罗贯中所编，施耐庵是在罗贯中的基础上进行加工的。

关于罗贯中的情况，我们在上一节已经介绍。至于施耐庵的情况，所知更少。据《水浒传》的署名，可知他是钱塘人，生平不详；而《忠义水浒传》七十二回写宋江等至东京看灯，"宋江、柴进扮作闲凉官"；这显然是将明代的制度误认为宋代的制度①，不可能出于像罗贯中那样长期生活于元代的作家之手，当是施耐庵的手笔。则此人即使生于元末，但其时显然尚未成年，否则就不会把明初的新制度误认为自古已有的制度；但若出生再晚一些，就不会知道"闲凉官"有特殊的服色了，因那种制度在洪武三十年就已取消。故其生活年代当为元末明初，而《水浒传》的写定则当为洪武或永乐时期。据近数十年江苏大丰县发现的施氏族谱及有关出土材料，知其祖先为施耐庵，元末曾居浙江，一直活到永乐年间，与《水浒传》作者之一的施耐庵的时代相近；或即此人。但其他一些关于大丰县施耐庵的材料多系后人伪造，不足为据②。

《水浒传》版本大致可分为繁本与简本两个系统，繁本描写细致生动，简本

---

① "闲凉官"指请假家居或已告老的官员；宋、元的"闲凉官"都无特殊服色，明初曾为"闲凉官"制定特殊服色，洪武三十年后取消。

② 参见章培恒《献疑集》所收《施彦端是否即施耐庵》、《〈施耐庵墓志〉辨伪及其他》。

则描写简略。它其实是繁本的缩写或节本，但又增入了繁本原来没有的征田虎、王庆的情节。在繁本系统中，比较能保存小说原貌的是天都外臣序本和容与堂刊本《水浒传》，嘉靖间武定侯郭勋刊刻的《水浒传》则已略有删改。此外，还有一百二十回本的袁无涯刻本《忠义水浒全传》，基本上以郭勋刻本为底本，但增加了宋江征田虎、王庆的故事（与简本的征田虎、王庆故事有很大不同，是重写的）；又有金圣叹批点的七十回本《水浒传》，则是金圣叹删改而成。我们对《水浒传》的论述以容与堂本为依据。

二、《水浒传》与《三国志通俗演义》的比较

《三国志通俗演义》与《水浒传》的创作时代相近，又都经过罗贯中之手，这使两者在创作上有某些相似之处，但由于所表现的具体内容不同，而《水浒传》又经过了施耐庵的加工创造，所以两部小说在思想内容与艺术成就上也存在着不少差异。在本节中，为了论述的方便，我们将以《三国志通俗演义》为参照，从比较的角度阐述《水浒传》的创作成就。

在作品的内容上，《水浒传》与《三国志通俗演义》所写虽都是英雄故事，但《三国志通俗演义》写的是上层社会的英雄，是帝王将相，《水浒传》写的多是下层社会中的英雄，如农民渔夫、市井商贩、屠夫刽子、下级官吏等。相比之下，《水浒传》的英雄故事中寄寓着更多的市民阶层的思想观念，因为在水浒英雄的身上已经出现了下层人民争取某种程度的个人权利——包括物质和精神——的倾向。这种倾向主要体现在以下几个方面。

首先，在《水浒传》所写的英雄身上表现出了对个人物质欲望与享乐的追求。晁盖等人劫取生辰纲，其目的是在谋求个人的富贵，刘唐向晁盖报信时就直截地说要"献此一套富贵"与晁盖，晁盖听了连称："壮哉！"（第十四回）吴用劝说阮氏三兄弟参加劫生辰纲的行动时也说要"取此一套富贵不义之财，大家图一个快活。"阮小七听了，立即"跳起来道：'一世的指望，今日还了愿心'。"就连身为道士的公孙胜前去找晁盖时也称"今有十万贯金珠宝贝，专送与保正作进见之礼。""此一套富贵，不可错过"（第十五回）。可见他们劫取生辰纲是为了满足自己的物质生活欲望，使自己的生活过得更舒服。在作者的笔下，他们都是英雄，这就在一定程度上肯定了他们的这种生活信念。

水浒英雄上梁山，虽然有些是因官逼民反，但有相当一部分人是为了追求生活的快活与丰富的物质享受。提起梁山上的强人，阮小五曾十分羡慕地说："他们不怕天，不怕地，不怕官司，论秤分金银，异样穿绸锦，成瓮吃酒，大块吃肉，如何不快活！我们弟兄三个空有一身本事，怎地学得他们"（第十五回）。

朱贵劝朱富上山时说："兄弟，你在这里卖酒也不济事。不如带领老小跟我上山，一发入了伙。论秤分金银，换套穿衣服，却不快活"（第四十三回）。李逵劝汤隆上山时也说："你在这里几时得发迹？不如跟我上梁山泊入伙，教你也做个头领"（第五十四回）。上梁山的人，除了被官府压迫及少数准备将来受招安做官的人以外，大多数人都是为了生活的享乐——使人生更"快活"。值得注意的是，梁山英雄们对物质欲望的追求不是基于生存的需要，而是为了较高层次的物质享受，这是社会向前发展，人们对物质生活的要求越来越高的时代条件下的市民的人生理想和追求。

其次，在水浒英雄身上表现出不愿压抑自我，忍受不了束缚和欺凌，要求在某种程度上张扬个性的倾向。这一特点在鲁智深、武松、李逵等人身上表现得尤为明显。武松被发配到孟州牢狱，别的囚徒劝他给差拨送人情，免得吃苦，武松不肯。差拨骂他，他针锋相对地说："你倒来发话，指望老爷送人情与你，半文也没！我精拳头有一双相送！金银有些，留了自己买酒吃！看你怎地奈何我。"管营想免他的杀威棒，暗示他，要他承认路上害病，他却倔强地说："不曾害，不曾害，打了倒干净"（第二十八回）。武松是一个"平生只要打天下硬汉"的英雄，当然不会在这些官吏手下认输服低。鲁智深虽然在五台山上出家，却不愿忍受佛寺里的清规戒律，他在佛殿后"撒尿撒屎，遍地都是"，在禅床上喝酒吃肉，大闹五台山（第四回），就因为他的个性不甘被束缚。刘唐酒醉后无故被雷横抓住吊了一夜，虽然经晁盖说情获得释放，但他仍咽不下这口气，还是拿着刀去追赶雷横，要讨还晁盖送雷横的银子，"出一口恶气"（第十四回）。这同样是他不愿受人凌辱的表现。

既然自己不愿受压抑和欺凌，当然也就容不得别人受人欺凌，遇到别人受欺凌时，也就会路见不平，拔刀相助，不顾一切。鲁智深看到金翠莲受恶霸郑屠的凌辱逼迫，就毫不犹豫地挺身而出，打死郑屠，救出金翠莲（第三回）。李逵得知殷天锡仗势欺压柴皇城的恶霸行为，愤而打死了殷天锡（第五十二回）。他们的这些仗义行为不仅为别人伸张了正义，也舒展了自我。

《三国志通俗演义》虽已在若干人物身上体现了维护自我尊严的要求，却还看不到对个性自由的哪怕是某种程度上的愿望。

第三，《水浒传》歌颂了建立在个人感情之上的友谊与义气。例如史进与陈达、朱武、杨春三人本是敌手，但感于三人之间的义气，就化敌为友，与三人结交，并为此丢失了庄园和财产，流落他乡（第二回）。鲁智深为救林冲而大闹野猪林，宋江为义气而放走晁盖，朱仝为义气而释放宋江。为了朋友间的义气，他们可以置官府法律与社会道德于不顾。宋江被判死刑时，李逵冒着生命的危险去劫法场。他之所以甘愿为宋江送命，就是因为他与宋江之间有特殊

的感情。初识宋江，宋江得知李逵需要钱，就慷慨解囊，给他一锭十两的银子。宋江请他吃饭，他不耐烦用小盏，宋江便叫人换大碗。李逵笑道："真个好个宋哥哥，人说不差了！便知我兄弟的性格。结拜得这位哥哥，也不枉了！"吃鱼时，宋江见李逵把三碗鱼汤"和骨头都嚼吃了"，知道李逵饿了，就让酒保专门给李逵切了二斤肉，李逵道："这宋大哥便知我的鸟意，吃肉不强似吃鱼？"（第三十八回）李逵把宋江作为自己的知己，非常敬重宋江，所以他才肯不惜生命地去救宋江，这颇有点士为知己者死的意味。三国英雄也讲义气，而且同是出于对个人情感价值的选择，但那是受上层社会价值判断的影响的，至多危及集团的利益，而不致危及封建秩序本身，例如关羽之在华容道上释放曹操；水浒英雄的义气则是下层社会中人与人之间的情感沟通、气味相投，因而有可能危及封建的社会秩序本身，李逵的劫法场就足以说明这一点。

第四，与《三国志通俗演义》描写上层统治集团之间的军事、政治争斗有所不同，《水浒传》写的众多英雄走上梁山或被逼上梁山的过程，也是他们反抗社会的过程，从中反映了个人与社会之间的矛盾冲突。

水浒英雄的反抗主要有两种类型。一是起因于个人欲望得不到满足，个性得不到舒张，如晁盖、吴用、阮氏三兄弟，以及鲁智深、李逵、武松等人的反抗即是。二是由于统治阶层对人的无理压迫而引起的反抗，如林冲、解珍、解宝兄弟等人的反抗。前一种反抗是为了争取个人的权利而主动反抗社会，后一类反抗则是个人利益受到侵害，做人的权利被剥夺而作的忍无可忍的反抗。如林冲是东京八十万禁军教头，有着优厚的待遇和温暖的小家庭，起初他本无意于反抗社会。但高俅父子陷害他，逼得他妻死家亡，成为囚犯，最后在他的个人生存权利受到危害时，他终于手刃仇敌，走上梁山。解珍、解宝兄弟本来是安分的猎户，恶霸毛太公赖掉他们的猎物，又串通官府把他们投进牢狱，他们不得不杀了恶霸，走上了反抗社会的道路。总之，无论水浒英雄们以何种形式反抗社会，也不论他们的反抗是主动的，还是被动的，他们的这些反抗行为在一个纯粹自给自足的小农经济社会里，都会被认为是不安分守己的行为而受到指责或被否定，《水浒传》的作者却把他们的反抗作为英雄行为歌颂，这与作者思想中的市民意识有关。在明代后期，《水浒传》在社会上广泛流行，多次被重印，可见读者对它的热烈欢迎，这跟当时资本主义萌芽开始形成及市民意识的增强也不无关系。

在艺术成就方面，《水浒传》继承了《三国志通俗演义》的创作经验，在小说故事的叙述与人物描写方面有了进一步的发展。

第一，《水浒传》与《三国志通俗演义》所写的都是英雄故事，并善于在故事情节的叙述中描写人物，但比较而言，《水浒传》所写的故事比《三国志通俗演

义》中的故事更精彩、更生动，在故事中所展示的社会矛盾也更复杂、更尖锐。例如，在武松的故事中，武松打虎一段的描绘十分紧张而生动，表现了武松超人的勇力；武松斗杀西门庆则表现了武松的复仇性格，也揭示出在当时的社会中平民与金钱权势间的矛盾。武松发配孟州，帮施恩义夺快活林，直到大闹飞云浦、血溅鸳鸯楼，一个个故事扣人心弦，在个人的恩怨中又夹杂着统治集团内部的矛盾争斗。矛盾冲突的结果是施恩入狱，最后也走上反抗的道路。再如三打祝家庄，其主要矛盾是梁山英雄与祝家庄地主武装之间的矛盾，同时也穿插着祝家庄、扈家庄、李家庄之间的冲突。中间插入的解珍、解宝越狱的故事表现的是平民百姓与地主恶霸、封建官府的矛盾。在这个故事中，多种矛盾交织，不断激化，最后是解珍、解宝等人汇合到梁山英雄的队伍中来，促进了三打祝家庄的胜利，李应也从地主武装中分化出来，走上梁山。无论是武松的故事或是三打祝家庄的故事，都较《三国》中的精彩故事（例如《火烧赤壁》）更引人入胜。因为《三国》的故事一般是一组矛盾（统治阶级中的这一集团与那一集团的矛盾），至多在矛盾的双方中各有同盟军和内部矛盾，因而比较单纯；《水浒》中的上引故事则是多种矛盾的组合，且包含着矛盾的转化，因而其情节容易展开，内容也更为丰满。值得注意的是：在三打祝家庄中所述解珍、解宝的故事，运用了插叙手法，从而在某种程度上打破了传统小说中按时间发展的先后顺序叙述一个完整故事的习惯，于纵向的时间叙述中横向展开，将时间的顺序与空间的转换相结合，使得故事悬念顿生，波澜迭起，内容更丰富，情节更曲折。

第二，《三国志通俗演义》在人物描写上的主要特征是类型化，而《水浒传》的某些人物描写已经多少显现出其个人的性格特点。就此点而言，比《三国志通俗演义》前进了一步。

《水浒传》比较注重将人物置于现实环境中，通过其语言、行动、与其周围人之间的关系来刻画人物的性格。如林冲因地位较高，生活优裕，这就养成了他满足现状，安守本分的性格。起初看到有人在调戏妻子，他很愤怒，“恰待下拳打时，认的是本管高太尉螟蛉之子高衙内……先自软了。”他考虑的是打了高衙内，“太尉面上须不好看”（第七回）。从中可以看出他性格的谨慎与软弱。高太尉设计陷害他，将他刺配沧州，一路上他忍气吞声，受尽两个公人的欺凌。初到沧州牢营，差拨见他没送银子，对他破口大骂，他则赔着笑脸把银子送上。林冲的这些行为与武松在孟州牢营中的表现截然相反，显示出两人不同的性格。直到陆谦、富安等火烧草料场，要取他的性命时，他才忍无可忍，挺身反抗，杀了陆谦等人，反上梁山。到了梁山，他开始时对王伦仍然逆来顺受，显示出了其原先性格特点的延续性；但当王伦又一次妒贤嫉能，拒绝晁盖等人伙时，他就主动拜访晁盖等，加以挽留，并提出保证，然后火并了王伦。这又显示

出了其性格的发展。作者对林冲性格的描写，使人感到真实可信。

《水浒传》写人物，已经注意到通过不同人物的语言行动来表现不同人物之间的性格差异。如鲁智深、李逵都是性格粗鲁的人，但两人的粗鲁却有不同。鲁智深虽粗鲁而通达人情世故，他的行为往往粗中见细，如其打死郑屠之后，为了脱身，他"拔步便走，回头指着郑屠尸道：'你诈死，洒家和你慢慢理会。'一头骂，一头大踏步去了。"（第三回）回到住处就卷起东西，溜之大吉。李逵的粗鲁则单纯天真，不通世故，莽撞得可爱。在梁山泊英雄排座次后，宋江在宴会上写了一首《满江红》词让乐和唱，"正唱到'望天王降诏早招安'，只见武松叫道：'今日也要招安，明日也要招安去，冷了弟兄们的心！'黑旋风便睁圆怪眼大叫道：'招安招安，招甚鸟安！'只一脚把桌子踢起，撷做粉碎。""鲁智深便道：'只今满朝文武俱是奸邪，蒙蔽圣聪，就比俺的直裰，染做皂了，洗杀怎得干净？招安不济事。便拜辞了，明日一个个各去寻趁罢。'"（第七十一回）武松、李逵、鲁智深三人都对宋江的招安想法不满，但他们的语言及表现方法却不同。武松在叫嚷，李逵在大喊大叫的同时并带有踢桌子的行动，鲁智深则冷静地说理。三个人的不同性格特点在这段描写中生动地反映出来。

《水浒传》写人物，还比较注意在故事的叙述中刻画人物的心理活动。武松被发配到孟州牢营，因为没有送人情，管营却免了他的杀威棒，囚徒们替他担心，对他说："寄下这顿棒，不是好意，晚间必然来结果你。"武松信以为真。白天施恩派人给武松送来好酒好肉，武松寻思道："敢是把这些点心与我吃了，却来对付我？我且落得吃了，却又理会。"晚上仍是好酒美食，武松暗自忖道："吃了这顿饭食，必然来结果我。且由他，便死也做个饱鬼，落得吃了，恰再计较。"晚饭后让武松洗浴，武松想道："不要等我洗浴了来下手？我也不怕他，且落得洗一洗。"第二天却给武松换了一个干净房间，武松想道："我只道送我入土牢里去，却如何来到这般去处？比单身房好生齐整！"武松一直认为管营要害他，他在等待着，提防着，却不见动静。于是他开始怀疑："众囚徒也是这般说，我也这般想，却是怎地这般请我？"一连住了三日，不见有害他之意，"武松心里正委决不下"时，得知了这是小管营的安排，武松又想道："却又作怪，终不成将息得我肥胖了，却来结果我，这个鸟闷葫芦，教我如何猜得破"（第二十八回）。直到施恩出来解释，武松心头的闷葫芦才打破，读者心中也恍然大悟。这里逐步写武松的心理活动及其变化；既显示出其无所畏惧的英雄本色，又显示出其考虑的审慎，真实生动，合情合理，给人以亲切的感觉。这种心理描写使《水浒传》在人物塑造方面比《三国志通俗演义》又前进了一步。但是，《水浒传》的这种心理描写并不是用以刻画人物的个性，而是出于情节的考虑，为了使故事情节更具悬念，以增加故事的生动性与曲折性。《水浒传》的人物心理

描写还没有从故事情节的辅助地位中独立出来。真正以人物个性为目的的心理描写到了《金瓶梅》中才开始出现。

总之，无论是从中国小说的整个发展历程看，还是与《三国志通俗演义》相比较，《水浒传》都取得了很大的进步。但是，《水浒传》歌颂了男性英雄，却贬低了女性。在《水浒传》中没有真正意义上的对女性的描写，其中所写的女性大致可分两类，一类是孙二娘、扈三娘、顾大嫂这样的男性化了的女性，另一类是潘金莲、潘巧云、阎婆惜等"淫妇"。作者把潘金莲等女性写成天生的淫贱，既不顾及社会对妇女（例如潘金莲）的迫害以及由此引起的她们心理上的扭曲，又将对她们的迫害（例如石秀、杨雄的杀潘巧云）视作英雄的行为，这是其主要的历史局限。至其成因，则是我国封建社会长期流行着的对性爱的压抑和对女性的歧视。

三、《水浒传》的历史地位

《水浒传》是继《三国志通俗演义》之后的一部长篇白话小说，它的创作上承《三国志通俗演义》，下启《金瓶梅》，在长篇白话小说的发展进程中有着特殊的地位。它的这种承先启后作用在以下三方面表现得尤为明显。

在《三国志通俗演义》中已经显露出初步的市民意识，这种市民意识在《水浒传》中有了进一步的发展。如上所述，《水浒传》所写的英雄们对物质欲望的追求，享乐的意识，不甘受束缚的自我要求，以及较强烈的反抗精神等，都不见于《三国志通俗演义》；因而，其所反映的市民阶层的愿望和理想都较《三国志通俗演义》强烈。同时，《水浒传》所写的英雄们平凡的人生欲望，也使人们更感到亲切可近。在后来的《金瓶梅》中，由于注重于对普通人的生活及人生欲望的描写，这种市民意识得到了更集中更真实的展现。从《三国志通俗演义》到《水浒传》，再到《金瓶梅》，我们可以看到市民意识的不断增强，看到市民性在中国文学史上的发展脉络。

在人物描写上，《水浒传》体现了从类型化向性格化发展的趋向。武松、鲁智深、李逵等人物具有了若干性格特征。当然，对《水浒传》人物描写的性格化程度也不应夸张过度，在其所写的一百零八位英雄中，有特色的只有少数人，大多数的人性格还不够鲜明。金圣叹说其所写的一百零八人"人有其性情，人有其气质，人有其形状，人有其声口"（贯华堂本《水浒传·序三》），显是溢美之词。应该说，《水浒传》的人物描写比《三国志通俗演义》有了进步，而《金瓶梅》在人物描写上的成就实较《水浒》更为突出。但它比《水浒》要晚一百数十年，所以，《水浒传》在人物描写方面所起的推进作用理应受到重视。

第三,《三国志通俗演义》是以杂有不少白话成分的浅近文言来写作的,而《水浒》则是我国历史上第一部以较成熟的白话文写成的文学作品。其文字生动而精练,无论抒情叙事,皆能得其窍要,较之那些仅能粗述梗概的白话作品固然远胜,就是较之以文言写的叙事名篇,也别具胜场:由于其委曲周至且富于形象性,能给予读者以这些文言名篇所无法给予的感动。在《水浒》以后,近世文学中的白话文学作品在质量上已不弱于同期的文言作品,甚或有所超越;自《红楼梦》出,其后的文言作品就无法再与白话名作相抗衡了。

现引书中写林冲投奔梁山途中情景的一段如下:

> 林冲与柴大官人别后,上路行了十数日。时遇暮冬天气,彤云密布,朔风紧起,又早纷纷扬扬下着满天大雪。行不到二十余里,只见满地如银。……林冲踏着雪只顾走,看看天色冷得紧切,渐渐晚了。远远望见枕溪靠湖一个酒店,被雪漫漫地压着。……林冲看见,奔入那酒店里来,揭起芦帘,拂身入去,到侧首看时,都是座头。拣一处坐下……又吃了几碗酒,闷上心来,蓦然间想起:"以先在京师做教头,禁军中每日六街三市,游玩吃酒,谁想今日被高俅这贼坑陷了我这一场,文了面,直断送到这里,闪得我有家难奔,有国难投,受此寂寞!"因感伤怀抱,问酒保借笔砚来,乘着一时酒兴,向那白粉壁上写下八句五言诗。

其写景真实生动,写动作具体细致,写心理活动深切自然,而且三者相互渗透,成为一个统一整体;这种境界实非文言的作品所能达到。至于像鲁智深大闹五台山、武松打虎等段落,早已脍炙人口,为节省篇幅,就不再引述了。

所以,《水浒传》由于白话的成功运用,在形式上也为文学开辟了一个新的世界。使它得以生动真切、不失原貌而删其繁冗、突出神髓地展现人物的内心世界、行为动作及其所置身的环境,从而承担起近世文学所要求的描写在新的历史阶段出现的个人的强烈感情及其与环境的剧烈冲突的任务,这也就是五四新文学中只有小说一门在形式上与以前的传统联系最为密切的原因。倘将《水浒传》与文言小说《娇红记》这两个时代相近的作品稍加对照,《水浒传》的上述意义就更加明显。

第四节　文言小说《娇红记》

从宋代开始的志怪、传奇的俗化过程,到元末结出了丰硕的果实。那就是题为虞集所作的文言小说《申王奇遘拥炉娇红记》,简称《娇红记》。不过,把它

作为虞集的作品虽然至迟始于明代嘉靖时期①，但在远早于嘉靖的宣德十年(1435)丘汝乘为杂剧《金童玉女娇红记》所作的《序》却说它为“元清江宋梅洞”所作②。据日本伊藤漱平教授考证，宋梅洞即宋末元初的宋远③。而作品中人物飞红所举“古词”《昼夜乐》显然受到元末人梁寅的同一词牌的作品的影响④。梁寅主要生活在元代后期，洪武间始去世，是以《娇红记》之作不可能早于元末，也即不可能出于宋远、虞集之手。又，明代初期李昌祺所作《剪灯余话》(有永乐十八年自序)内的《贾云华还魂记》叙元末至正年间事，其主人公已提到《娇红记》，可知明初人是把它作为元代已有的作品的；故其时代以定于元末较妥。至于作者，似为江西这一区域的人。因为最早提及此一作品的李昌祺、作品所依傍的《昼夜乐》词的作者梁寅的籍贯皆属于今江西地区，足证《娇红记》既为江西人所熟知，而作者对江西文学家梁寅的词也颇熟悉。又，宋远为江西人，虞集也自其父亲起就移居江西；《娇红记》之所以被先后假托为宋、虞之作，大概就是因其出于江西之故。

作品所叙故事是这样的：北宋末的宣和年间，眉州书生申纯至舅父王通判家作客，与表妹王娇娘相爱并有了私情。申纯父亲为他向王通判求婚，遭到拒绝；两人却相爱越烈。后来申纯春闱及第，王通判也同意了两人的婚事，申家已“择日遣聘毕”。此时帅府公子听说娇娘很美，遣人来求亲。经过威胁利诱，王通判终于许婚。娇娘得知自己与申纯结合的希望已经断绝，决意以死相殉，对申纯更为温柔体贴。申生知道她的打算后，十分悲痛和感动。在婚期前夕，娇娘绝食忧郁而死。申纯也自缢，虽经解救，而仍含悲以殁。王通判这时后悔已晚，就将娇娘灵柩与申纯合葬。不久娇娘与申纯在家中显灵，说已登仙班，两人“朝欢暮宴。天上之乐，不减人间”。

篇中的男女主人公虽似是宦门子女，但就其所写情状来看，毫无男女内外之别。申生一到舅父家，舅母就令当时已经成年的女儿与他相见；以后有别的外甥来，也同席饮宴。申纯居于舅家时，虽和娇娘尚无爱情关系，也“终日得与

---

① 高儒《百川书志》卷六著录“《娇红记》二卷”，注明为“元儒邵庵虞伯生编辑”。虞伯生即虞集。《百川书志》有嘉靖十九年自序。

② 见日本昭和三年影印金陵积善堂刊本《金童玉女娇红记》(《古本戏曲丛刊初集》又据以影印)卷首。

③ 见伊藤漱平译《娇红记》附《解说》，日本平凡社1973年版。

④ 《娇红记》中“古词”的开头为“西川自古繁华地，正芳菲，景明媚”，梁词的开头则为“秣陵犹忆豪华地，醉春风，景明媚”，相袭之迹显然；“古词”的“杂遝香车宝骑”，与梁词的“油壁小轻车，间雕鞍金辔”，意亦相仿，“油壁小轻车”即“香车”，“间”即“杂”，“雕鞍金辔”即“宝骑”；“古词”有“才子逞疏狂”语，梁词亦云“同游放浪多才子”。然梁寅善于作词，当不致对小说中的作品或其前的“古词”如此生吞活剥；所以，这首“古词”实是参照梁词写成。

游”，并常单独相处。这种事情，在当时只有市民阶层的家庭才有可能发生。而且，在王通判已受了申家的聘礼后，又把娇娘许配别人，这也不是士大夫家庭所敢为。因此，这实是市民阶层的青年男女故事，只不过给他们披上了与其身份不相称的外衣。把这样的人物作为主人公，并对他们的违背礼教的行为大加赞美，这正是市民意识侵入传奇，也即传奇俗化的结果。

这篇小说不仅文字比唐传奇浅显，其篇幅之大也为以前的文言小说所无。在这以前最长的文言小说为《游仙窟》，但不超过九千字，《娇红记》则长达一万七千余字①。这不是由于其情节的复杂，而是由于其描写的细腻。在这方面，它不但超过了志怪、传奇等文言小说，并可与《水浒》相颉颃。

这样地描写细腻的结果，使它既能具体、生动地表现出申纯、娇娘从相爱、定情直至死亡的整个过程及其欢乐、挣扎与痛苦，以显示个人与环境的矛盾、冲突，也能较鲜明地写出娇娘的性格，较之董《西厢》、王《西厢》中的莺莺并不逊色。

就前一点言，作品以种种细小的情事，写两人逐渐表露自已感情的经过，直至彼此直叙其相爱之深。整个过程都使人有历历如见之感。以前作品之写恋爱，从无如此深细的。

两人的相互表示感情，最早是在娇娘、申纯、王通判夫妇及另一个外甥参加的酒宴上。王通判和另一个外甥虽已“将酣”，娇娘仍劝他们多饮；而当其母亲向申纯劝酒、申纯推辞时，娇娘却说“三兄动容，似不任酒力矣，姑止此”。既而“送目语生曰：‘非妾，则兄醉甚矣。’生谢曰：‘此恩当铭肺腑。’娇微谢（疑当作“哂”。——引者）曰：‘此岂恩乎？’生曰：‘义重于此矣。’”这是娇娘第一次流露出对申纯的与众不同的情意，而申纯所说的“义重于此”则意味着他已理解这事背后的娇娘的感情，所谓“此恩当铭肺腑”则是说自已永不会辜负她。其后又经历了一系列类似的情况。例如：

> 一日，舅妗开宴，自午至暮。酒散，舅妗起归舍。生独坐堂中，欲即外舍。俄而娇至筵所，抽左髻钿钗拨博山里余香。生因曰：“夜分人寝矣，安用此？”娇曰：“香贵长存，安可以夜深弃之！”生又继之曰：“篆灰有心足矣。”娇不答，乃行近虚阶，开帘仰视，月色如画。因呼侍女小惠画月以记夜漏之深浅。乃顾生曰：“月已至此，夜几许？”生亦起下阶，瞻望星汉，曰：“织女将斜，夜深矣。”因曰：“月白风清，如此良夜何？”娇曰：“东坡钟情何厚也？”生曰：“奇美特异者，情有甚于此，焉可以此诮东坡也。”娇曰：“兄出此言，应被此苦众矣，于我何独无之？”生曰：“然则实有也，不然，则佳句所

① 据伊藤漱平译《娇红记》所附《解说》中的统计数字。

谓压梦者，果何物而苦难醒乎!"(按，娇娘所作诗有"春愁压梦苦难醒"之句，为申纯所见。——引者)言情颇狎。娇因促步下阶，逼生曰:"兄谓织女斜河，何在也?"生见娇娘骤近，恍然自失。未及即对，俄闻户内妗问:"娇娘寝未?"娇乃遁去。

次日晨起，生入揖妗。既出，遇娇于堂西小阁中。娇时对镜画眉未终，生近前，谓之曰:"兰煤灯烬，即烛花也①?"娇曰:"灯花耳。妾用意积久，近方得之。"生曰:"若是，则愿以一半丐我书家信。"娇遂肯，令生分其半。生举手分煤，油污其指，因谓娇曰:"子宜分以遗我，何重劳客耶?"娇曰:"既许君矣，宁惜此!"遂以指决煤之半，以赠生。因牵生衣拭指污处，曰:"缘兄得此，可作无事人耶!"生笑曰:"敢不留以为贽?"娇因变色曰:"妾无他意，君何戏我?"

经过这样一次次的试验，两人终于互诉衷情了:

一日暮春小寒，娇方拥炉独坐，生自外折梨花一枝入来。娇不起，亦不顾生②，生乃掷花于地。娇惊视，徐起以手拾花，询生曰:"兄何弃掷此花也?"生曰:"花泪盈晕，知其意何在? 故弃之。"娇曰:"东皇故自有主，夜秉一枝，以供玩好足矣，兄何索之深也?"生曰:"已荷重诺，无悔。"娇笑曰:"将何诺?"生曰:"试思之。"娇不答，因谓生曰:"风差劲，可坐此共火。"生欣然即席，与娇共坐，相去仅尺余。娇抚生背曰:"兄衣厚否? 恐寒威相凌逼也。"生恍然曰:"能念我寒而不念我断肠耶?"娇笑曰:"何事断肠? 妾当为兄谋之。"生曰:"无戏言。我自遇子之后，魂飞魄散，不能着体，夜更苦长，竟夕不寐，汝方以为戏，足见子之心也。予每见子，言语态度非无情者，及予言深情切，则子变色以拒，果不解世事而为是沽娇耶? 谅孱缪之迹，不足以当雅意，深藏固闭，将有售也? 今日一言之后，余将西骑矣，子无苦戏我。"娇因慨然，良久曰:"君疑妾矣。妾敢有言:妾知兄心旧矣，何敢固自郑重以要君也? 第恐不能终始，其如后患何! 妾自数月以来，诸事不复措意，寝梦不安，饮食俱废，君所不得知也。"因长吁曰:"君疑甚矣! 异日之事君任之，果不济，当以死谢君!"

在以前的小说中，从没有把爱情关系确立的过程写得如此委曲周至的。而二人既已定情，接着就是他们与环境的冲突了。先是王通判的拒婚，由此导

---

① "即"，疑当作"抑"。笔者按，此引《娇红记》系据《古本小说集成》本《绣谷春容》所收;《花阵绮言》也收有《娇红记》，此"即"字在《花阵绮言》中作"耶"，然核以文义，亦不甚顺。

② "亦"下原脱"不"字，据《花阵绮言》所收《娇红记》补。

致申纯"伤感成疾";既而因王家侍女飞红的破坏,使得申纯不能再留在王通判家,二人遂悲泣而别;其间曾一度在申纯家相遇,又再度相约,决不相负;这是环境对他们的压迫和他们的反响。此后申纯及第,重至王通判家,娇娘也曲意奉事飞红,获得了她的欢心,反过来帮助二人,遂得欢叙,并成就了婚事。这是他们对环境的克服。但最后王通判把娇娘许配帅府,二人的处境愈益悲惨。他们终于被环境所吞噬。"娇自是见生愈密,然一相遇,则凄惨不乐。殆平生善歌,乃作哀怨之音,则闻者动容,或至流涕。虽与生相遇甚厚,未尝对生一歌。生或潜听,娇觉之,则又中辍,生每以为嫌。至是,生不请自歌,词名《一丛花》。……歌未终,黯黯然泪下如雨。生平生嗜好有不能致者,娇广用金玉,售以遗生。一夕家宴罢,至就寝,生被酒未能卧,娇秉烛侍侧。生从容问曰:'尔来眷我何益厚也?''始者妾谓可托终身于君,今既不如所愿,事兄有日矣,虽殒此身,何足以谢!'生大感恸。居数日,娇忽卧病,不得与生会者近二月。一日舅出谒,生厚赂左右,欲一见娇。左右扶娇至生室之侧,生迎与相见,呜咽不自胜。良久,娇乃曰:'乐极生悲,俗语不诬。妾疾必难扶持,生愿既不谐,死亦从兄,在所不恤也。'语毕,倚生之怀,似无所主。左右惊扶而入,久之方醒。生亦自此闷闷,作事颠倒,言语无实,目前所为旋踵而忘。"把青年男女由欢愉而陷入悲惨的过程写得如此细致深切的,也为以前的任何作品所无。

在这样的过程中,娇娘的性格就逐步突现出来。她先前对申纯若即若离,正如其在拥炉谈心时所表明的,乃是"第恐不能终始,其如后患何"。在妇女受着远为深重的压迫的当时,她的顾虑远远超过申纯乃是当然的事。及至既已下了"当以死谢君"的决心,她此后的行动远较申纯勇敢。她约申纯晚上到自己房间去,申纯害怕了,她却"变色曰:事至此,君何畏!……事败当以死继之"。在王通判把她许配帅府、申纯被迫还家之时,嘱她"勉事新君",她发怒说:"兄丈夫也,堂堂五尺之躯,乃不能谋一妇人。事已至此,更委之他人,君其忍乎!妾身不可再得,既以与君,则君之身也……"接着"掩面大恸"。她与申纯分别后,"日夜悲泣,……近半月,病愈甚,将不能起",飞红就暗暗把申纯约来,与她再见一面。"娇见生,乃大恸曰:'……妾向时与兄拥炉,谓事不济,当以死谢,妾敢背此言耶!兄气质弱薄,常多病,善摄养,毋以妾为念。'因出断袖还生,曰:'谢兄厚爱,复思此景,其可再得乎!'哭愈恸。"对申纯深情款款,而其勇决之气也仿佛如见。直到婚期前夕,她还作了最后的一次斗争,然后悲壮地死去,"娇之佳期已逼,乃托感疾,蓬头垢面,以求退亲。父迫之,娇引刀自截,左右救之,得不殒。因绝食数日,不能起。"以如此细腻的描写,把这一深情而勇敢的少女性格这样突现出来,这也是我国以前的文学作品所没有过的。

总之,《娇红记》所描写的,是长期处于群体深重压抑下的个体生命为自己

的幸福所作的自发而悲壮的斗争。作者满腔同情地讴歌了他们的追求和奋斗，也为他们的死亡而悲痛。他已经摆脱了《红绡密约张生负李氏娘》、《张浩——花下与李氏结婚》所显示出来的在青年男女争取婚姻自主问题上的盲目乐观，但仍给以死后成仙的廉价安慰；这正反映了他在现实生活中还看不到这方面的任何出路。

如果说《水浒传》是我国通俗小说中直到当时为止的成就最高的作品，那么，《娇红记》就是直到当时为止的文言小说中成就最高的作品。它们与戏曲共同体现了元代文学对我国文学发展所作的重大贡献。

但是，正由于这一以文言所写的作品描绘得相当细，就更暴露出了文言已不适合于进一步的创作需要。因为，文学发展到近世，个人意识较前有了新的进展，感情更为强烈而细腻，个人与环境的冲突也更为剧烈，这就必然要求文学较具体真切地写出这种冲突和人物的激动感情，从而也就要较充分地展开矛盾和人的内心世界，使读者仿佛身临其境。而文言的特色是精简与凝练，用以写作凝练的诗词固然胜任愉快，却无法承担“展开”的任务。这就是《窦娥冤》的〔叨叨令〕等曲词几乎就是白话而《娇红记》中的对话却感染力不强的原因；连上引的娇娘一些感情激动的话语也是如此。

第六章　近世文学萌生期的诗文

在近世文学萌生期，杂剧、南戏、散曲、小说固然取得了重大的成就，诗文——主要是诗歌——也在原有的基础上前进了。大致说来，诗从宋代的主理向主情回归，而且较唐代更强调自我的作用；文章也开始向抒写性灵的方向倾斜。至于其发展阶段，则与杂剧等的相同，可分为三期：以太宗取中原至全国统一之初为第一期，以全国统一后的元王朝统治相对稳定时期为第二期，以元末为第三期。只是王国维在作杂剧分期时，把第三期划为至正时期，而就诗文来说，则可把后至元时期(1335—1340)作为第三期的起点，因为第二期的最重要作家，这时已只剩下了年逾六十的虞集、揭傒斯，而第三期的最重要作家杨维祯、萨都剌都为泰定四年(1327)进士，在后至元时期他们已都是有影响的诗人。

第一节　元初的诗文创作

在元杂剧创作的第一期，出现了不少杰出的作家和作品。但诗文的作家群与杂剧的作家群显然是不同的。从事诗文的作家，其社会地位均高于杂剧作家，因而其思想没有后者的洒脱，且大都出身汉族，源远流长的儒家文化不可能不对他们产生影响，尽管辽金统治区的儒家思想的力量较之宋统治区要弱小得多。所以，第一期诗文作家的作品既有由于特定的社会状况和思想状况而注重情性的一面(参见本编《概说》及第一章有关论述)，又有继承自中唐以来力图使得诗文成为政治、伦理工具的那种倾向的一面。甚至在同一个作家身上，这两面也同时存在。不过，就总体来说，通过这一阶段的发展，前一方面得到了加强。

在第一期作家中，时代最早的是耶律楚材(1190—1244)。楚材，字晋卿，

契丹族。本是辽皇族的后代。他的父亲仕于金朝，他也仕金。贞祐二年(1214)金宣宗在蒙古军力的威胁下，迁都至南京(今河南开封)，他留在中都(今北京)。次年，中都为成吉思汗所占领，遂仕于蒙古，并曾随军西征。后任中书令。有《湛然居士文集》。《四库全书总目提要》评其诗说："今观其诗，语皆本色，惟意所如，不以研炼为工。"这是说得很对的。

他的诗的优点，是有真感情的流露。如《还燕京，题披云楼和诸大夫韵》：

> 闲上披云第一重，离离禾黍汉家宫。窗开青琐招晴色，帘卷银钩揖晓风。好梦安排诗句里，闲愁分付酒杯中。静思二十年间事，聚散悲欢一梦同。

作此诗时，他已为蒙古的高官，但由于其与辽、金王朝的关系，重到"燕京"——先后为辽、金首都——时，抚今思昔，他不仅产生了《黍离》之悲，而且引发了人生如梦之感，从中也隐隐透露出宦海中的难言的苦闷。诗中真切地抒发了这种感情，故足以动人。其"好梦"一联，语虽平淡，内涵却颇丰富。

然而，作为一个身处高位的政治人物，他的有些诗也显含政治色彩：

> 八月阴山雪满沙，清光凝目眩生花。插天绝壁喷晴月，擎海层峦吸翠霞。松桧丛中疏畎亩，藤萝深处有人家。横空千里雄西域，江左名山不足夸。(《阴山》)

最后两句无疑别有寄托，被斥为"不足夸"的"江左名山"乃是南宋王朝的象征，而所谓"横空千里雄西域"者，也不只是指阴山，而是隐喻蒙古王朝。所以，此诗虽似写景，却具有"颂圣"的意味。其感人的力量就远不如上一首了。

其次值得注意的是刘秉忠和郝经。

秉忠(1216—1274)初名侃，字仲晦，邢台(今属河北)人。十七岁时即为邢台节度府令史，后为僧，法名子聪。又出而辅佐忽必烈，多所谋划。忽必烈即皇帝位，他被任命为光禄大夫、太保、参领中书省事，改名秉忠。有《藏春集》。

他的诗也属于"本色"一路。其较有特色的，是寄寓人生感慨的作品，如《寄友人》：

> 悠悠离阔感中年，我辈情钟岂不然？好景与时浑易过，可人和月只难圆。五更残梦鸡声里，千里归心雁影前。漠北云南空浪走，今春又负杏花天。

此诗虽较粗率，但颇能见出人生的无奈。即使像他这样的显贵，也总是身不由己，事与愿违。其"五更"一联，深具凄婉之致。但正因身为显贵，有些诗的政治、伦理目的极为明显，不但纯是理智的产物，而且毫无诗意了。例如：

贤圣随时出处同，道存元不计穷通。一番天地鸿蒙后，千载君臣草昧中。玄德必咨当世事，孔明良有古人风。长才自献成何用，三顾还酬莫大功。(《读诸葛传》)

郝经(1223—1275)，字伯常，泽州陵川(今山西晋城)人。他的思想很受朱熹的影响，但反对“华夷之辨”。在忽必烈即位前，他就是其得力僚属之一。忽必烈即位后，他以翰林侍读学士充任国信使，至南宋议和，被长期羁留，于至元十二年(1275)才获释放，不久病死。有《郝文忠公集》。

郝经的诗，也有不少仅是政治、伦理的工具。但他在南宋长期过着被软禁的生活，因而有些诗愤慨而激烈，有些诗又悲哀欲绝。前者的代表是《忆宝刀歌》，后者的代表是《落花》：

生平知己压腕刀，借交报仇燕南豪。一从濠梁成隔绝，枭獍触忤狐狸嗥。夜夜斗牛多异气，玉虹萦天光烛地。几回梦里飞入手，痛惜当年都废弃。近来馆下遇家贼，空拳无奈徒忿激。撼床一夜宝刀鸣，黑风卷地吹霹雳。只今使节犹未回，只应玉琫生青苔。何时磊落却在手，为我讨贼除氛埃。(《忆宝刀歌》)

彩云红雨暗长门，翡翠枝余萼绿痕。桃李东风蝴蝶梦，关山明月杜鹃魂。玉栏烟冷空千树，金谷香销谩一尊。狼藉满庭君莫扫，且留春色到黄昏。(《落花》)

后一首意义自明；结句无限惆怅。前一首却须稍作解释。郝经在南宋期间，蒙古边将曾派人来暗杀他；幸而阴谋未成①；其目的当是破坏和议。“近来馆下遇家贼”句即指此而言。末句的“贼”，则兼指双方统治集团中破坏和议的人们——“家贼”和外贼。比较起来，后一首的艺术成就远高于前一首。但那种哀艳之姿，很可能是受了南方文学的影响。

这时期的文章虽多为实用性的，但如麻革的《游龙山记》，已着重于写自然界的美和自己的感受，是一篇纯粹的文学散文。麻革，字信之，号贻溪，临晋人。金末名士，入元后，曾于太宗十一年(1239)赴试武川。《游龙山记》即于应试后途经浑水时所作。今引其登龙山绝顶的部分于下：

行茂林下，又五里，两岭若岐，中得浮屠氏之居，曰大云寺。有僧数辈

---

① 参见《陵川集》卷十二《入奏行赠千户魏斌》：“天王推恩下宝书，龙节玉币金虎符。边臣喜兵祸二国，阴使竖子来相图。七年奸凶钺髓骨，故作狼跧期一扑。贐人敕死趋夜发，群起先尸帐下督。拔栅登门强斩关，直入卧内杀长官。汹涌逆气喷信函，模糊生血撼帐竿。魏斌慷慨掉臂入，举头为城令避贼。抱书登墉性命存，黑风卷地飞沙石。贼徒骇乱各散走，馆吏严兵拥前后。仓皇国士几委地，再活还因此人手。……”“国士”指郝经自己。

来迎，延入，馆於寺之东轩。林峦树石，栉比楯立，皆在几席之下。

憩过午，谒主僧英公，相与步西岭。过文殊岩，岩前长杉数本挺立，有磴悬焉。下瞰无底之壑，危峰怪石，巑岏巧斗，试一临之，毛骨森竖。南望五台诸峰，若相联络，无间断。西北而望，峰豁而川明，村墟井邑，隐约微茫，如弈局然。徜徉者久之。

寅缘入西方丈，观故侯同知运使雷君诗石及京叔诸人留题。回，乃径北岭，登萱草坡，盖龙山绝顶也。岭势峻绝，无路可跻。步草而往，深弱且滑甚。攀条扪萝，疲极乃得登。四望，群木皆翠杉、苍桧，凌云千尺，与山无穷。此龙山胜概之大全也。

降乃复坐文殊岩下，置酒小酌。日既入，轻烟浮云，与暝色会。少焉月出寒阴，微明散布石上。松声翛然，自万壑来。客皆悚视寂听，觉境逾清思逾远。已而相与言曰："世其有乐乎此者与!"

作为元代早期的纯文学散文，这是一个良好的开端。因为此文所追求的，纯是自然界的美，而完全离开了"明道"、"载道"的要求。至如"下瞰无底之壑"至"如弈局然"一段描绘的真切，"日既入"至"思逾远"一段文字的空灵，在游记文学中均属上品。

第二节　诗坛新风的形成

诗文创作的第二期，始于南宋灭亡，全国统一之后。宋元之际，江西派虽然出现了最后一员大将方回，但该派终于颓势难挽。南宋灭亡后，江南诗风日益变化，感情趋于浓厚，并崇尚清词丽句，至赵孟頫而达于高潮。这种风气也传播到了北方，又与北方诗人"气骨超迈"(以刘因为代表)的特色相结合，形成了一种尊情、求美而又较有力度的诗风，这也可说是元代诗坛的主流。这时期的代表诗人有赵孟頫、刘因、杨载、虞集等。

由宋入元的诗人

方回(1227—1307)，字万里，号虚谷居士，歙县(今属安徽)人。宋末曾知严州，元兵南下，开城迎降。官建德路总管。有《桐江集》和《桐江续集》。又选评唐、宋诗为《瀛奎律髓》，继江西派的余绪，并倡"一祖三宗"之说，以杜甫为一祖，黄庭坚、陈师道、陈与义为三宗。他论诗强调"格"，谓"格高而意又到、语又工为上，意到语工而格不高次之"，又崇尚"瘦硬枯劲"，讲究"句法"、"字眼"。

其实，南宋的陆游、尤袤、范成大、杨万里已从江西诗派脱出，他则企图重煽江西之焰，故在元代影响不大。但到清代后期“同光体”出，他的理论又受到重视。

他的作品，大抵缺乏感情，如《涌金门城望三首》之一：“萧条垂柳映枯荷，金碧楼空水鸟过。略剩繁华犹好在，细看冷淡奈愁何。遥知堤上游人少，渐觉城中空地多。回首太平三百载，钱王纳土免干戈。”此诗称得上“瘦硬枯劲”。且首句既写物候，又隐喻杭州（乃至江南）的美好时节已经过去；第二句继续写景，却以“楼空”之语点出其所写实不仅是自然景色；三四两句写其面对此种情景的愁绪；五六两句进一步点出杭州的衰落；结句则指明其原因所在；求之“句法”、“字眼”，也无懈可击。然而，全诗仍不足以动人。因作者虽自言“奈愁何”，而读者并不能从中感染到强烈的哀愁，诗篇所写也不能使读者产生深刻的盛衰之感。这种平淡乃是作者缺乏真感情的结果。

在当时比方回小十七岁的戴表元（1244—1310），论诗主张显然与他相反。表元字帅初，奉化（今属浙江）人。南宋末曾任建康府教授，宋亡后隐居家乡。但到六十余岁时又被推荐为信州教授，调婺州，以疾辞。有《剡源文集》。他的诗论集中见于《洪潜甫诗序》：

> 始时（指宋初。——引者）汴梁诸公言诗，绝无唐风，其博赡者谓之义山，豁达者谓之乐天而已矣。宣城梅圣俞出，一变而为冲淡。冲淡之至者可唐，而天下之诗于是非圣俞不为。然及其久也，人知为圣俞，而不知为唐。豫章黄鲁直出，又一变而为雄厚。雄厚之至者尤可唐，而天下之诗于是非鲁直不发。然及其久也，人又知为鲁直而不知为唐。非圣俞、鲁直之不使人为唐也，安于圣俞、鲁直而不自暇为唐也。迩来百年间，圣俞、鲁直之学皆厌，永嘉叶正则倡四灵之目，一变而为清圆。清圆之至者亦可唐，而凡枵中捷口之徒，皆能托于四灵，而益不暇为唐。唐且不暇为，尚安得古！余自有知识以来，日夜以此自愧。

他明确地把唐、宋诗风相对立，崇唐而抑宋，这与严羽《沧浪诗话》之说虽然相通，但通过对宋诗发展过程的分析来否定宋诗，却自戴表元始。他对梅尧臣、黄庭坚、永嘉四灵的批判都很注重策略。如说梅氏“一变为冲淡。冲淡之至者可唐”，但梅尧臣是否写出过“冲淡之至”的诗篇，他就绝口不说了。总之，他在这里否定了整个宋诗，但却巧妙地避开了对宋诗这些代表人物的正面评价。而自戴表元以来，否定宋诗就成为元代诗坛的主流。但这并不是由于戴表元的影响，而是时代风气使然。

戴表元的诗，颇有反映当时的民生疾苦的，如《剡民饥》、《江行杂书》等，但

在艺术上缺乏感人的力量。其最具代表性的，是《胡蝶》一类诗篇：

春山处处客思家，淡日村烟酒旆斜。胡蝶不知人事别，绕墙闲弄紫藤花。

以浅显的文字，写平常的生活，但却隐寓很深的感慨。此诗关键在"蝴蝶"一句，那背后隐藏着千言万语。大而至于沧桑之变，小而至于个人的悲欢，皆可容纳其中。而无论人事怎么变化，蝴蝶却仍悠然如故；两相对照，真令人感怆欲绝。这也许只是诗人刹那间的感受，但作为其根底的，则是丰富的感情。这种写法，也正是唐诗的长处。如王昌龄的"闺中少妇不知愁，春日凝妆上翠楼。忽见陌头杨柳色，悔教夫婿觅封侯"(《闺怨》)，同样是以末二句的刹那间的感受，造成感人甚深的艺术效果。

这种以最后两句振起全篇的手法，在戴表元诗中常见。今更举两首为例：

六月苕溪路，人看似若耶。渔罾挂棕树，酒舫出荷花。碧水千塍共，青山一道斜。人间无限事，不厌是桑麻。(《苕溪》)

花满车茵酒满船，乱云堆里访枯禅。林深何处无芳草，人静有时闻杜鹃。神屋昼飞青礟礋，灵潭阴罩赤蛇蜒。居然悟得松风梦，回首庐山二十年。(《陪阮使君游玉几》)

生活年代略后于戴表元的仇远(1247—1326)，自言"近体吾主于唐，古体吾主于《选》"(方凤《山村遗集序》)，其论诗主张与表元颇有相通之处。远字仁近，钱唐(今浙江杭州)人。入元以逸民自居，后曾任溧阳教授等职。有《金渊集》。

他的诗歌也以写今昔之感见长，如《和韵胡希圣湖上》：

连作湖山五日游，沙鸥惯识木兰舟。清明寒食荒城晚，燕子梨花细雨愁。赐火恩荣皆旧梦，禁烟风景似初秋。凤丝龙竹繁华意，犹为西林落日留。

通篇皆以记忆中的繁华与今日的败落相对照，而穿插以燕子梨花、落日沙鸥等不变之物以贯通今昔，更形凄绝。这等诗篇实已将家国沧桑和人生无常之感融而为一，因而具有较强的感染力。但较之赵孟頫的同类诗篇，自不免相形见绌。

赵孟頫(1254—1322)字子昂，号松雪道人，为宋宗室。宋孝宗就是其高祖父的兄弟辈。他在入元后被迫出仕。历经五朝，官至翰林学士承旨，卒后追封赵国公。但他的内心一直很痛苦。一方面由于以他的这种身份而竟然屈节仕元，深感惭疚；另一方面，他的出身又使他为元的上层贵族所疑忌，处境微妙。所以，他的诗歌最引人注意的，是其深沉的悲哀。

在赵孟頫作品中，传诵最广的是《岳鄂王墓》。它在元代已脍炙人口（见陶宗仪《辍耕录》）。

鄂王墓上草离离，秋日荒凉石兽危。南渡君臣轻社稷，中原父老望旌旗。英雄已死嗟何及，天下中分遂不支。莫向西湖歌此曲，水光山色不胜悲。（《岳鄂王墓》）

此诗虽有对南宋君臣的谴责，但主要在于自诉悲怀。其开首两句所写的“秋日荒凉”，既是南宋亡后的现实的象征，也是他自己心情的写照。至于最后两句的所谓“不胜悲”，当然只能是指他自己；因为“水光山色”是不会悲的。只不过是他自己太悲哀了，遂认为湖光山色也已愁惨不堪而已。其中间四句，实是对于造成当前这种深悲极哀的原因的叙述，而非全诗的重点所在。总之，此诗所写的，是他的不胜负荷的痛苦；如同“莫向”句所表明的，他实在不愿再去触及它，只想以逃避来求得解脱。但触目就是“秋日荒凉”的情景，要逃避又怎么逃避得了？

这样的强烈痛苦不但体现在他的与《岳鄂王墓》同类的怀古诗里，也体现在他的写日常生活的诗篇中。试看如下三首：

铜雀春深汉苑空，邯郸月冷照秦宫。烟花楼阁西风里，锦绣湖山落照中。河水南来非禹迹，冀方北去有唐风。溪城秋色催迟暮，愁对黄云没断鸿。（《和姚子敬秋怀五首》之一）

萧萧残照晚当楼，寒叶疏云乱客愁。岁月蹉跎星北指，乾坤浩荡水东流。古来人物俱黄土，少日心情在一丘。独立无言风满袖，青山相对共悠悠。（《次韵信仲晚兴》）

二月江南莺乱飞，百花满树柳依依。落红无数迷歌扇，嫩绿多情妒舞衣。金鸭焚香川上暝，画船挝鼓月中归。如今寂寞东风里，把酒无言对夕晖。（《纪旧游》）

在赵孟頫以前，杜甫、陆游等诗中都出现过深沉的痛苦，但那往往是与愤怒、希冀等结合在一起的。纯粹写痛苦，而且写得这样深入骨髓，实不能不首推赵孟頫。这是因为他的处境既大异于杜、陆，植根于这种独特处境的感情自也不可能与别人雷同。

至于赵孟頫的创作原则，实也本于唐人的以种种手法来突出、强化自己的感情，而与宋诗的追求平淡乃至枯瘦者迥别。他的诗以清丽为本，有时还吸收了一些词的手法，使描写更为具体而细腻。如“落红无数迷歌扇，嫩绿多情妒舞衣”这样的绮丽铺叙，与其说是近于李贺、李商隐、杜牧的诗，不如说是接近词。至如“独立无言风满袖”，则不免使人想起冯延巳《鹊踏枝》的“独立小楼风满袖”了。这种诗风，包括绮丽的铺叙和诗的词化，对其后的元代诗歌——特

别是元末诗歌——的影响,值得重视。顾嗣立《元诗选》说,赵孟頫的北上使元的诗风发生了变化(见后),确非无因而发。

刘因及虞集、杨载等

赵孟頫的北上,在至元二十三年(1286)。当时,在本章第一节中介绍过的耶律楚材、刘秉忠、郝经均已去世,在北方文坛上较有影响的是王恽(1227—1304)、姚燧(1238—1313)、刘因(1249—1293)。但王、姚在诗歌创作上并无特色,较有成就的是刘因。因初名骃,字梦骥,后改名因,字梦吉,保定容城(今河北徐水)人。他在思想上受程朱理学影响较深。曾任承德郎、右赞善大夫。不久以母病为由,辞官而归。再度征召,即不再出。有《静修先生文集》。在赵孟頫北上以前,他是北地作家中诗歌创作上最有成就的一个。清代人王灏谓为"气骨超迈,意境深远",像《渡白沟》这样的诗确可当之无愧,虽然这样的诗并不多。

> 蓟门霜落水天愁,匹马冲寒渡白沟。燕赵山河分上镇,辽金风物异中州。黄云古戍孤城晚,落日西风一雁秋。四海知名半凋落,天涯孤剑独谁投!(《渡白沟》)

此诗渗透着深沉的孤独感,"匹马"、"孤城"、"一雁"、"孤剑",层层渲染,又以"独谁投"作结,真使人有天地茫茫,一身块然之感;而"蓟门霜落"、"燕赵山河"、"辽金风物"、"黄云古戍"、"落日西风"等意象,又均于萧瑟中见阔大,是以诗歌的基调悲凉而壮阔。其中所表达的,是个人的抱负虽然远大,但现实的环境已不容许他有所作为的矛盾。虽然只用末句对此略加点明,但感情却强烈而深刻。这种"气骨超迈"的诗风,实可视为自北朝乐府《敕勒歌》所体现的北方雄浑诗风的继续,前引第一期诗人耶律楚材的"闲上披云第一重,离离禾黍汉家宫"、郝经的"撼床一夜宝刀鸣,黑风卷地吹霹雳"等句,也在不同方面、不同程度上体现了此类特色。不过,倘将刘因此类诗篇与赵孟頫的相比较,就可看出刘诗重气骨而不追求血肉的丰满,既无较具体细致的描绘,也不讲究文字的优美,却于素朴中见力度。赵诗则用清丽的(有时甚至是绮丽的)文字、细腻的感受与相应的表现,对其感情加以咏叹,造成一种回肠荡气的效果。血肉略重于气骨,而无气格卑弱之弊①。这两种创作原则是否有优劣之分,可不置论;在这里需要指出的是:在赵孟頫北上以后,直至元末,他的诗歌创作原则

---

① 如《纪旧游》,前六句似过于绮丽,但最后以深沉的寂寞与悲哀作结,从而使前六句的绮丽描绘转化为加强其寂寞、悲哀程度的材料。是以全诗就不致伤于绮丽,也不致因此而导致气格卑弱。

遂与重气骨的倾向相结合而成为元诗的主流。而在这样的结合中,他的创作原则显占优势。这也就是顾嗣立所说的"赵子昂以宋王孙入仕,风流儒雅,冠绝一时,邓善之、袁伯长辈从而和之,而诗学又为之一变。于是虞、杨、范、揭一时并起,至治、天历之盛,实开于大德、延祐之间。"(《元诗选初集》丙集《清容居士集》)

被顾嗣立视为赵孟頫追随者的邓善之(1258—1328),名文原,原籍绵州,自父亲一代起迁钱唐(今浙江杭州);袁伯长,名桷(1266—1327),庆元鄞县(今浙江宁波)人。二人均于成宗时入朝为官。文原官至集贤直学士,兼国子祭酒,兼经筵官;袁桷久在翰林,官至侍讲学士,"朝廷制册,勋臣碑铭,多出其手"(《元史》本传)。有《清容居士集》。他们在诗歌上均主唐音,又以其社会地位,易于在文坛上产生影响。邓文原原集已佚,存留下来的诗歌很少;桷诗虽多应酬之作,但其佳者感情深厚而含蓄,颇有意境,视为赵孟頫的追随者,庶几近之。

帘外群山当画屏,白云如水度中庭。松花落径无人扫,失却莓苔一半青。(《静芳亭》)

小楼昨夜听琵琶,推手却手怨王家。不辞远嫁卢龙道,可怜长城骨如沙。(《次韵马伯庸应奉绝句》之三)

不过,真能使赵孟頫的传统得以进一步发扬的,实是顾嗣立所说的虞、杨、范、揭——虞集、杨载、范梈、揭傒斯。他们作为本时期(第二期)的后辈作家而在诗歌创作上产生重大影响,被视为四大家。随着这四家的出现,元诗的面貌与宋诗更为殊异。其中最为突出的是杨载。杨维祯《西湖竹枝集》中为杨载所作小传说:"其诗傲睨横放,尽意所止。我朝诗人能变宋季之陋者,称仲弘(即杨载。——引者)为首,而范、虞次之。"又说揭傒斯所作《竹枝》,"其风调不在虞下也"。由此可见,他认为从诗歌创作成就说,这四家的次序应是杨、范、虞、揭,而揭的有些作品实不下于虞。应该注意的是,杨载乃是赵孟頫的学生。所以,这一现象也意味着赵孟頫传统的发扬光大。

杨维祯对四家的上述评价,并不只是他一人的私见。揭傒斯为范梈诗作序说:范梈"与浦城杨载仲弘、虞集伯生齐名,而余亦与之游。伯生尝评之曰:'杨仲弘诗如百战健儿,范德机(即范梈。——引者)如唐临晋帖。'以余为'三日新妇',而自比'汉廷老吏'也。闻者皆大笑。"(《范先生诗序》)即明确地置杨于虞之上。而从虞集的评语来说,他也认为杨诗优于范、揭,至于"汉廷老吏"与"百战健儿"虽难轩轾,但按照揭傒斯和杨维祯的意见,在诗歌创作上虞集实不如杨载。又,范梈为杨载诗集作序说:"虞文靖公(指虞集。——引者)与仲

弘同在京师，每载酒诣仲弘，问作诗之法。仲弘酒既酣，尽为倾倒。"可见虞集自己在诗歌方面也服膺于杨载，故常常向他请教。现简介四人情况于后。

杨载(1271—1323)，字仲弘，浦城(今属福建)人，徙居杭州。以布衣召为国史院编修官，时已年逾四十。延祐二年(1315)举进士，官至宁国路总管府推官。有《杨仲弘诗》。又著有《诗法家数》，要求作诗者"须先将汉、魏、盛唐诸诗，日夕沉潜讽咏，熟其词，究其旨……苟不为然，我见其能诗者鲜矣"。不过，就杨载来说，这不过是作诗过程中的学习阶段，其目的是领会、吸取古人的创作经验，为我所用，所谓"日就月将，而自然有得，则取之左右逢其源。"(同上)

杨维祯说他的诗"傲睨横放，尽意所止"，虽本于范梈为杨载诗所作的序；但他特为拈出，大概这也就是他所最为赞赏杨载诗的所在。下引的两首诗，足以显示此种特点。

春蔬茂前畦，蒨蒨有颜色。珍禽叫深树，过耳亦一适。用是易吾虑，毋为自戕积。放浪天地间，无今亦无昔。古人得意处，相与元不隔。如何故人心，未照我胸臆？征言极纤芥，实出左右力。岂惮决系蹯？人生且为客。(《遣兴偶作》)

人事重名实，趋向尽百端。丈夫负雄气，动欲追古贤。于意少不惬，自放江海边；登高望八极，云气生我前。万事何足问，所须惟酒钱。(《次韵景远学士立春日》之二)

在这些诗句里，虽然具有"人生且为客"、"万事何足问"这样的消极思想，但同时也显示出了一种桀骜不驯的生活态度。由此，我们可以看到"人生无常"之类的观念与反对个性束缚之间的联系(尽管此种观念也可导致逆来顺受的信条)。同时，这两首诗虽似文字素朴，但却很注意感情的突出与强调。如第二首，不仅以"于意"二句具体描绘其"雄气"的内涵，更以"登高"二句象征地写出其超脱凡庸、傲视世俗之概，使其"雄气"更为突出；结末两句则突然一转，貌似旷达，其实却体现了这位"负雄气"的"丈夫"与现实的冲突、他的苦闷与自我安慰。这种似粗实细的写法，在根底里是与前述赵孟頫以种种手法来突出、强化自己感情的创作原则相通的。

杨载的诗还有一些以清丽的文字写其心绪的，从中可更明晰地看到赵孟頫的传统。

门前高柳绿纷纷，恋霭留烟昼不分。雨砌芳菲晴后见，风窗言语静中闻。桐花可作凤凰食，竹叶还成虎豹文。但使此心无外慕，卜居何日绝人群！(《遣兴》)

渐觉星星两鬓皤，推愁不去奈愁何！客中忘却春光度，惊见前林嫩

竹多。

终朝矻矻坐书帷，春去春来总不知。怪得山禽如有意，隔窗撩乱踏花枝。

几日悬悬雨不休，客窗孤迥使人愁。杜鹃啼切知何处？坐对云山万木稠。

美木千章绕故宫，如烟如雾塞虚空。路冲南北山冈断，披拂能来万里风。(《客中即事》四首)

这些作品中的诗句，或直写其心曲(如《客中即事》前三首的一二两句)，或写其刹那间的感受(如该三首中的三四两句)，相互配合，使读者更易把握其感情；或以写景代抒情，使感情隐约而含蓄，更耐寻味(如《遣兴》的"雨砌"两句，《客中即事》的"美木"两句)。文字清丽，用以直接增加作品的美感。所有这一切，都是唐诗中出现过的艺术原则，也是赵孟頫走过的道路。不过，杨载作品中的自我与环境的矛盾却较赵诗突出了，像"桐花可作凤凰食"那样的自我推许——以凤凰自比——和在写愁时对自我的强调(如《客中即事》第三首)，都是赵孟頫的作品所未见的。

总之，杨载的诗既与宋诗大异其趣，又具有较高的艺术水平，是以《元史·杨载传》说："自其诗出，一洗宋季之陋。"

范梈(1272—1330)，字亨父，一字德机。清江(今属江西)人。曾任翰林院编修官。有《范德机诗集》。

虞集曾评范梈诗为"唐临晋帖"，大概是说他虽然学古，却与古人仍有距离；而这距离恐也正是他的长处。他的诗最有特色的是歌行，从中显然可以看到李白的影响，但仍有自己的面目。

往与凌云山人披虎豹、谒太清，是时东风满瑶京，绿杨三月听流莺。君随桂席湘江行，予亦骑马趋承明。手把官袍厌缚身，却忆南溟有纵鳞。四年辞海岳，一举上星辰。逢君却向凌云下，心上经纶甚潇洒。半夜清猿四合啼，长松古月照回溪。桃花源上路，一去意都迷。我本凌云峰畔客，何日相从卜其宅。早服还丹生羽翼，共脱朝衣挂青壁。(《凌云篇》)

游莫羡天池鹏，归莫问辽东鹤。人生万事须自为，跬步江山即寥廓。请君得酒勿少留，为我痛酌王家能远之高楼。醉捧勾吴匣中剑，斫断千秋万古愁。沧溟朝旭射燕甸，桑枝正搭虚窗面。昆仑池上碧桃花，舞尽东风千万片。千万片，落谁家？愿倾海水溢流霞。寄谢尊前望乡客，底须惆怅惜天涯。(《王氏能远楼》)

这类诗气势磅礴，虽然其中所写的对酒的赞美、对自由生活的向往、以仙人自

命等均已见于李白的诗篇，但"手把宫袍厌缚身，却忆南溟有纵鳞"、"游莫羡天池鹏"这样的诗句却与李白的精神并不相合；因为李白不但以大鹏自喻，而且渴望建功立业，绝不至嫌宫袍缚身。这是范梈诗与李白的距离，也是其自身价值的所在。他与士大夫的传统理想的差距已超过了李白。同时，这些诗于奔放中又含有清丽的成分，如第一首的"是时"二句，第二首的"昆仑池上碧桃花"等句，都与赵孟頫影响下当时元诗的主流相联系。

虞集(1272—1348)，字伯生，其书斋名邵庵，因以为号。先世为仁寿(今属四川)人，从父亲起迁居崇仁(今属江西)，遂为崇仁人。其五世祖虞允文为南宋名相。虞集于成宗大德(1297—1307)时入仕，历经九帝，至惠宗即位才辞官而归，官至奎章阁侍书学士。有《道园学古录》。

虞集在思想上虽受程朱理学的影响，但其诗却颇有尊情之作。如《院中独坐》：

何处他年寄此生，山中江上总关情。无端绕屋长松树，尽把风声作雨声。

大概是由于雨声更易增加人的惆怅，他不免对"绕屋长松树"有所抱怨，故以"无端"二字来表露这种不满；从这里也就显示出了感情的细腻。

在他的诗中，写得最好的也就是直接或间接关涉到情的诗，如：

瑶草春深昼日闲，灵芝清露自怡颜。双成吹彻参差玉，八骏人间去不还。(《王母图》)

贝阙珠宫夜不眠，露华浩浩月娟娟。不应又作人间梦，窈窕吹箫度碧烟。(《无题》)

雨浥轻尘道半干，朝回随处借花看。墙东千树垂杨柳，飞絮时来近马鞍。(《访杜弘道长史不值道中偶成》)

三首均文字清丽，笔致灵动，前一首更谓虽生活于瑶池境，日餐灵芝，吸饮清露，但也未免有情。这些都与赵孟頫以来的元诗主流相一致。

他另有一些作品，意象虽较壮阔，但写来仍颇空灵，与宋诗迥异。如《月出古城东》：

月出古城东，海气浮空濛。车骑各已息，宫阙何穹窿。牧马草上露，吹笳沙际风。帐中忽闻雁，传令彀雕弓。

揭傒斯(1274—1344)，字曼硕，龙兴富州(今江西丰城)人。官至翰林侍讲学士，卒谥文安。有《揭文安公全集》。

揭傒斯很推崇范梈的诗，故其作品也有与上引范诗颇为相似的，如《赠

王郎》：

王郎楚狂士，意气飞秋霜。读书一万卷，下笔数千行。富贵视浮云，况肯矜文章？十五耻闾里，掉臂辞故乡。夜宿东海月，朝买西州航。瞋目王公前，结客少年场。一饮或一石，一醉或一觞。宁揖屠狗人，不与俗士当。千金不易笑，岁暮单衣裳。阮籍在穷途，英声连四方。鸾鹄有时铩，反愧燕雀翔。世无剧孟交，不及青楼倡。燕赵如花人，翠袂黄金珰。不识豪俊士，空媚痴与狂。王郎远过我，坐我枯藜床。终夕无酒饮，抚髀歌慨慷。平明别我去，极目空茫茫。

这首诗也是对狂放不羁的人格的歌颂，而以“极目空茫茫”作结，于豪放中有含蓄之致。这是因为他也长于写空灵的作品之故。如《寒夜作》：

疏星冻霜空，流月湿林薄。虚馆人不眠，时闻一叶落。

此外，他还有一些以风调取胜之作。如《女儿浦歌》二首，即被杨维祯收入《西湖竹枝集》，评为“风调不在虞(集)下”。

女儿浦前湖水流，女儿浦前过湖舟。湖中日日多风浪，湖边人人还白头。

大孤山前女儿湾，大孤山下浪如山。山前日日风和雨，山下舟船自往还。

总之，这四家各有其特色，但却都在不同方面与赵孟頫诗有相通之处。同时，分别见于这四家诗的追求绮丽、强调自我的特色，又成为第三期诗的先声。

如果把这四家的创作特色和成就与他们的籍贯联系起来，也引人深思。他们中除杨载外，都可说是江西人。而江西正是宋代江西诗派的根据地。这三人的背离江西派乃至宋诗的传统，正是宋诗和江西派没落的反映。与他们同时的欧阳玄在所作《罗舜美诗序》中说：“我元延祐以来，弥文日盛；京师诸名公咸宗魏晋唐，一去金宋季世之弊，而趣於雅正。诗丕变而近於古；江西士之游京师者，其诗亦尽改其旧习焉。”虞集等三人的创作道路，正可作为欧阳玄此说的佐证。

第三节　元诗的高峰与殿军

顾嗣立《元诗选》说：“有元之诗，每变递进，迨至正(1341—1368)之末，而奇材益出焉。”(《元诗选·凡例》)以第三期诗歌与第二期相比较，作家个性进

一步鲜明起来了。在这一时期，诗人成就最突出的是杨维祯、萨都剌和高启。杨虽年长于萨，但萨却较杨早逝。今先介绍萨都剌，次及杨维祯；至于高启，则将留到下一编去介绍，因为他是朱元璋刀下的牺牲。

萨　都　剌

萨都剌(约1307—?)，字天锡，号直斋，本回族答失蛮氏，其父、祖均为元代武臣，以世勋镇守云、代。萨都剌生于代州(今山西代县)。代为古雁门地，故其集名《雁门集》。原集已佚。今所传以弘治本《萨天锡诗集》最为可靠。清萨龙光所编《雁门集》，除增入作品外，又有不少异文来历不明，难以尽据。元末干文传所撰《雁门集序》，说萨都剌"逾弱冠，登丁卯进士第。""丁卯"指泰定四年(1327)，"逾弱冠"则至少为二十一岁；而虞集《赠萨天锡进士》有"今日玉堂须倚马，几时上苑共听莺。贾生谁谓年犹少，庾信空惭老更成。"是萨都剌举进士、入仕途之时，实较贾谊入仕时的年龄还要小，故有"贾生谁谓年犹少"之句；下句赞美其年岁虽轻，文章已极成熟，不像庾信似地需要"老更成"("庾信文章老更成"，见杜甫《戏为六绝句》)。按，贾谊于汉文帝初年入仕，文帝元年，贾谊虚岁二十二岁；故萨都剌举进士，似亦不应大于二十一岁①。

萨都剌考取进士后，先后任镇江录事司达鲁花赤、江南诸道行御史台掾、燕南河北道廉访司照磨、福建闽海道廉访司知事，后至元三年(1337)进燕南河北道廉访司经历，至正(1341—1368)后期曾官于浙。《列朝诗集小传》谓其晚年曾入方国珍幕，但未知所据。萨龙光极力反对此说，则尤为无据。

萨都剌的诗长于写情，尤其是女子的爱情。他写得热烈而大胆，用绮丽的文辞，把女子对爱情的渴望描摹得细腻而动人。若用弗洛伊德学说来分析，存在于这些诗的根底里的，乃是诗人对异性的爱慕。试看他的《蕊珠宫》：

> 芙蓉城里白玉楼，冰帘倒挂珊瑚钩。美人宴坐太清室，蛾眉不锁人间愁。彩桥东畔杨花转，飞到三天紫清殿。仙裳日暖藕丝香，燕语莺啼动幽怨。天风冷冷吹珮环，霞冠不整偏云鬟。萧郎风骨何可得？紫箫赤凤游

① 按，萨龙光引萨氏家谱，谓萨都剌胞弟之子萨仲礼为元统元年(1333)进士，显与上推萨都剌生年相矛盾。但萨龙光所引萨氏家谱是否可据，也是问题；因家谱中常有不实不尽、张冠李戴的情况。此外，萨龙光编《雁门集》中的有些作品也与上推萨都剌生年相抵牾，但这些作品的文字异于他本而来路不明。同时，萨龙光据其所编《雁门集》中这些作品考定萨都剌生于至元九年(1272)，则其举进士时为虚岁五十六岁，旋赴镇江、任录事司达鲁花赤，而萨都剌于诗中自称"京口绿发参军郎"(《题江乡秋晚图》)，可见其时年岁甚轻，也与萨龙光所考生年不合。

云间。瑶坛午夜霜华重，罗袜生寒红一十①。锦屏甲帐蕊珠新，云房大鼎丹砂嫩。天宫仙女淡淡妆，桃花洞口逢刘郎。巫山神女弄云雨，楚台人去空断肠。步虚声断栏干外，春去秋来颜色改。东风吹老碧桃枝，深院无人夜如海。

诗的首四句，是仙女的超脱凡俗的清冷。但接着就写自然界的春色终于使她萌生"幽怨"，渴望"萧郎"；通过追求，她一度曾获得了爱情，但瞬即乖离。最后的四句则是经历过了爱情的仙女所感到的岁月流逝的悲哀和独处的寂寞，那如海的夜色正象征着寂寞的无边无际。在这里，他赞美了爱情的力量的巨大，同时也暗示了这种力量源于自然，因而连仙人也无法抗拒。

此诗所写的女仙的寂寞，很容易使人想起李商隐的名篇《嫦娥》：

云母屏风烛影深，长河渐落晓星沉。嫦娥应悔偷灵药，碧海青天夜夜心。

以前注释李商隐诗的，对此众说纷纭，但未免流于穿凿。就诗而论，不过是诗人在饱尝了长夜的寂寞以后，忽然想到孤处月宫的嫦娥也会因无法忍受寂寞之苦而懊悔自己的偷药之举的吧。二诗虽都从女仙的寂寞着眼，但李商隐的是虚拟，故出以含蓄之笔，萨都剌的是实写，故运用铺叙手法，较细腻地描摹了女仙的感情；如果仔细想想，嫦娥的"碧海青天夜夜心"其实也离不开对爱情的渴望，但李商隐并不点明，萨都剌却对女仙由不理会爱情到渴求爱情乃至失去爱情的过程极力渲染。总之，二诗的基本精神是相通的，但李诗文字精练，其内涵相对丰富，因而与萨都剌诗有深浅之别；但后者的铺叙使感情热烈而鲜明，所以，这种"浅"并不是艺术水平的降低，而是体现了诗歌创作的另一种原则，也可说是诗吸收了词曲——在此处尤其是曲——的经验和特色的结果。

《蕊珠宫》所表现的对女性的爱情要求的同情和尊重，在萨都剌诗中并不是个别的现象。他的《江南怨》、《长门秋漏》、《四时宫词》等都属于这一类。尤其是《华清曲题杨妃病齿》，其中"妾身虽侍君王侧，别有闲情向谁说？断肠塞上锦棚儿，万恨千愁言不得。成都遥进新荔枝，金盘紫露甘如饴。红尘一骑不成笑，病中风味心自知"等语，竟对杨贵妃与安禄山（"锦棚儿"）的爱情及其由此产生的苦闷也有所同情，这样的对封建道德的大胆背叛，也正基于对个人要求和权利的肯定。自然，萨都剌不可能不受传统观念的影响，从而他对杨贵妃也有强烈的谴责，但同时又认为她有很值得同情的一面，如同他在《鹦鹉曲题杨妃绣枕》一诗中所说的："亡家败国污天地，天生尤物天亦嗔。一朝艳质化尘

① "一十"二字疑误。成化本《雁门集》作"一寸"。

土，可恨可怜千万古。”而且，就他的这两首涉及杨贵妃诗的具体描绘来看，“可怜”的感情在他的诗中更为突出。

他对女性的这种同情和尊重，与男性作家对女性美的追求是联系在一起的。在上述的两首诗中，他就用了不少笔墨来赞颂杨贵妃的美，如“美人春睡苦不足，梦随飞燕游昭阳。觉来粉汗湿香脸，一线新红枕痕浅。”（《鹦鹉曲题杨妃绣枕》）“朱唇半启榴房破，胭脂红注珍珠颗。一点春酸入瓠犀，雪色鲛绡湿香唾。九华帐里薰兰烟，玉肱曲枕珊瑚偏。玉钗半脱翠蛾敛，龙髯天子空垂涎。”（《华清曲题杨妃病齿》）这样的对女性美的极力渲染，在根底里正是对异性的恋慕。如果把这些句子与本编第二章所引王实甫《西厢记》中张生初见莺莺时的那些曲词相比较，不难发现其共通之处。换言之，萨都剌在这两首诗中，首先是把杨贵妃作为男性恋慕的“一代艳质”来写的，从而他的同情和尊重其实是对一个可爱的异性而发。作品对此不加掩饰，也正是元朝人的思想束缚少于唐朝人的一种反映。

由上述诗篇所体现的感情的强烈和纵恣，也见于萨都剌其他类型的诗歌，并加强了它们的感染力。在这方面最值得注意的是《过居庸关》：

> 居庸关，山苍苍，关南暑多关北凉。天门晓开虎豹卧，石鼓昼击云雷张。关门铸铁半空倚，古来几度壮士死。草根白骨弃不收，冷雨阴风泣山鬼。道旁老翁八十余，短衣白发扶犁锄。路人立马问前事，犹能历历言丘墟。夜来锄豆得戈铁，雨蚀风吹失颜色。铁腥惟带土花青，犹是将军战时血。前年又复铁作门，貔貅万灶如云屯。生存有功挂玉印，死者谁复招孤魂？居庸关，何峥嵘！上天胡不呼六丁，驱之海外休甲兵，男耕女织天下平，千古万古无战争！

此诗题下原注：“至顺癸酉岁。”在作此诗的前五年，即致和元年（1328），泰定帝在上都（即开平，在今内蒙古正蓝旗东闪电河北岸）去世，大臣倒剌沙等奉皇太子即位于上都，是为天顺帝；而大臣燕铁木儿等则在大都（今北京市）立武宗次子图帖睦尔（即文宗）为帝，改元天历，于是在两个政权之间展开了激烈的军事斗争。大都政权以重兵守居庸关，但不久即为上都政权的军队攻破，很快又为大都政权收复，并“垒石以为固”（《元史·文宗本纪》一）。诗中的“前年人复铁作门”四句，即指此事件而言。这诗的基本精神是与元好问的反战诗篇相通的，都强调战争的恐怖和罪恶①。虽然由于萨都剌没有经受过元好问所亲历的由战争造成的剧烈痛苦，此诗不如《壬辰十二月车驾东狩后即事五首》（之

① 关于元好问的有关诗篇，参见本编第一章第二节的《元好问的诗》。

二)、《岐阳三首》(之二)的沉痛,但从他的那些渲染战争的残酷、暗示其对人类生活的严重破坏的诗句中[1],同样体现了对战争的深刻憎恶;篇末数句,更直接表现了对于消灭战争的渴望;因而也很感人。而在此诗的这种对战争的否定中,是把战争双方——包括元文宗——都作为灾难的制造者来谴责的,尽管在他写作此诗的至顺癸酉岁的皇帝是元文宗的继承人,实际掌权的则是文宗皇后[2]。所以,此诗之能写成这样,是与萨都剌的敢于大胆抒发自己的感情分不开的。也可以说,正由于萨都剌的尊重自我,他才既能勇敢地写爱情,又能勇敢地从事政治批判。

萨都剌诗除长于抒情以外,写景也细腻而生动,并同样善于使用铺叙手法。他的《晓上石壁滩》、《越溪曲》、《紫溪道中》等都属于此类。今引《越溪曲》如下:

> 越溪春水清见底,石𩷕银鱼摇短尾。船头紫翠动清波,俯看云山溪水里。谁家女儿木兰桡,髻云堕耳溪风高。采莲日暮露华重,手滴溪水成蒲萄。盈盈隔水共谁语,家在越溪溪上住。蛾眉新月破黄昏,双橹如飞剪波去。

此诗写越溪春日之美,而以充满青春气息的女儿作为重点描摹的对象,给人以明丽、欢快之感。全诗分作三段。第一段为光线明亮之时,是以不但能看清水底石𩷕银鱼的动态,且能从水中倒影欣赏云山的形状。第二段写日暮,第三段写新月初上之际,而各各有其独特的美。既能烘托整个气氛,又能于细处落墨,如"石𩷕"、"髻云""手滴"等句。在这一首中,我们也可以看到词曲的影响。就其对过程叙述的委曲周至来说,近于曲;就其描写之细来说,又近于词。如其"髻云"一句,就与温庭筠《菩萨蛮》的"鬓云欲度香腮雪"有异曲同工之妙。温词说的是,鬓边有头发垂下来,即将到达腮际,发的乌黑与腮的雪白相衬,益增其美;此诗则说,由于风大,髻上有少量头发散落耳边,随风飘拂,甚具灵动之致。均观察入微,笔墨传神。试再看唐诗的写法。如李白《越女词》,为诗中写越女之美的名篇。他虽写到了越女的"眉目艳星月"、"笑入荷花去"、"新妆荡新波",甚至注意到了"屐上足如霜",但均无类似"髻云"句那样的细腻描写。这也正是萨都剌从词曲吸取营养以加强诗的表现力的好例。

除诗以外,萨都剌也善作词。一般说来,元词的总体成就不如宋代,加以由南宋入元的词人(如张炎等)一般仍被目为宋文学家,元词也就更形寥落。其中

---

① 此诗的"道旁老翁八十余,短衣白发扶犁锄",是暗示壮年男子都已死于战争,是以在参加农业劳动的乃是八十余的白发老翁;"犹能历历言丘墟",意味着经过战争的破坏,村落已为丘墟,故老翁为过客详言沦为丘墟的过程。

② "至顺癸酉岁"的皇帝宁宗,为元文宗侄儿,年甚幼小,是文宗皇后所立;实权在文宗皇后手里。

最突出的是萨都剌和张翥。萨都剌的词虽只剩下十五首,但其特色甚为鲜明。

在他的十五首词中,怀古之作占了六首(《满江红·金陵怀古》、《酹江月·登凤凰台怀古,用前韵》①、《酹江月·过淮阴》、《酹江月·姑苏台怀古》、《念奴娇·登石头城次东坡韵》、《木兰花慢·彭城怀古》);这是他的词里最值得重视的部分。我国怀古词之最早而最著名的,自是苏轼的《念奴娇·赤壁怀古》。而萨都剌的这六首却有四首与苏轼此词有关。次东坡韵的那首《念奴娇》自不必说,另三首《酹江月》实是《念奴娇》的别名,因苏轼那首词的结句为"人间如梦,一樽还酹江月",是以这一词牌又名《酹江月》。但以萨词与苏词相较,其着重点显有不同。

石头城上,望天低吴楚,眼空无物。指点六朝形胜地,唯有青山如壁。蔽日旌旗,连云樯橹,白骨纷如雪。一江南北,消磨多少豪杰。 寂寞避暑离宫,东风辇路,芳草年年发。落日无人,松径里、鬼火高低明灭。歌舞尊前,繁华镜里,暗换青青发。伤心千古,秦淮一片明月。(《念奴娇·登石头城次东坡韵》)

古徐州形胜,消磨尽、几英雄。想铁甲重瞳,乌骓汗血,玉帐连空。楚歌八千兵散,料梦魂、应不到江东。空有黄河如带,乱山起伏如龙。 汉家陵阙动秋风。禾黍满关中。更戏马台荒,画眉人远,燕子楼空。人生百年如寄,且开怀、一饮尽千钟。回首荒城斜日,倚阑目送飞鸿。(《木兰花慢·彭城怀古》)

其上一首并不是像通常怀古词——包括苏轼《念奴娇》——那样地颂赞古代英雄的业绩,却对它们的破坏性后果加以指斥。试看苏轼《念奴娇》的"遥想公瑾当年,小乔初嫁了,雄姿英发。羽扇纶巾,谈笑间、樯橹灰飞烟灭",使人对周瑜破曹的勋业多少艳羡;而此词的"蔽日旌旗,连云樯橹,白骨纷如雪",却只使人感到战争的残酷。同时,一般怀古词虽也常使人从历史的流程中产生世事无常、人生短暂的悲慨,苏轼《念奴娇》之以"大江东去,浪淘尽、千古风流人物"发端,以"人间如梦,一樽还酹江月"作结,就是很典型的例子;而像此词这样地强调眼下的残破以引发人生的痛苦和无奈,却为前此所无。把当日繁丽的离宫沦为今时鬼火明灭的无人松径的现象作参照,感悟到青春正在欢乐和繁华中暗暗消逝,这种使历史的无情与个体生命的恍如昙花一现相贯通的写法,乃是萨都剌怀古词的特色,也是他所贡献于怀古词的新内容。总之,苏轼《念奴娇》一类怀古词的重点在缅怀往昔,其感慨是由此而生发;而在萨都剌的

① "用前韵",指用萨都剌《酹江月·游钟山紫微观赠谢道士,其地乃文宗驻跸升遐处》韵。

怀古词中，往昔却被当作一种参照系数，甚至否定对象，藉以咏叹个体生命的悲哀：英雄的业绩既不值得追求，人生的欢愉又转瞬即逝，只有“伤心”才是“千古”不变的真实！这正是旧的信念已经崩坏、新的坚固立足点尚未获得的个体生命的怅惘。

其后一首的题旨大致与此类似：项羽对勋业的追求固以失败告终，刘邦的成功最终也不过落得“禾黍满关中”——汉室的陨灭①——的结局；至于历史上令人羡慕的爱情和美人也早已消失无踪（“画眉人远，燕子楼空”）；人生唯一可以凭藉的，恐怕也就只有喝酒了罢，但归根到底仍是无奈——在“荒城斜日”中目送着“飞鸿”远去，那悲凉是比酒更浓的。此词的异于上首的特色，是想像更为丰富：由所处的彭城，想到曾定都于此的项羽，由项羽而联想到刘邦及汉朝的灭亡和关中的残破，然后再回到本地的戏马台和燕子楼②；从而把英雄、勋业、美人、爱情融于一炉，使其所抒之情具有更大的容量，人生的悲哀更显得广袤。

在元代词人中，可与萨都剌相颉颃的是张翥（1287—1368），今一并在此略作介绍。翥字仲举，晋宁（今属云南）人。早年居杭州，曾从仇远学诗。至正时官至集贤学士，以翰林学士承旨致仕。有《蜕庵集》、《蜕岩词》。陈廷焯《白雨斋词话》贬抑元词，而盛推张翥，说“张仲举规模南宋，为一代正声，高者在草窗、西麓之间，而真气稍逊”。其实，张翥词并不以宋词为矩矱，倒是吸收了曲的写法，如他的《多丽·为友生书所见》：“小庭阶，帘栊婀娜蓬莱。恨匆匆、归鸿度影，东风摇荡情怀。不多时、见他行过，霎儿后、依旧回来。银铤双鬟，玉丝头导，一尖生色合欢鞵。麝香粉、丝茸衫子，窄窄可身裁。偶回头、笑涡透脸，蝉影笼钗。”这样的细腻描写（尤其是“不多时”以下诸句）是只有在曲中才见得到的。此首虽非张翥词中的上品，但很可见出其写作特色。那就是参用曲的铺叙、细致的手法，以写景抒情，从而获致强化感情的效果。

张翥词以写今昔之感、伤逝之怀的最具特色。在这方面传诵较广的是《摸鱼儿·春日西湖泛舟》：

> 涨西湖，半篙新雨，麹尘波外风软。兰舟同上鸳鸯浦，天气嫩寒轻暖。帘半卷。度一缕、歌云不碍桃花扇。莺娇燕婉。任狂客无肠，王孙有恨，莫放酒杯浅。　　垂杨岸，何处红亭翠馆？如今游兴全懒。山容水态依然好，惟有绮罗云散。君不见，歌舞地、青芜满目成秋苑？斜阳又晚。正

---

① “禾黍”句用《诗经·黍离》的典故，据《毛诗序》，《黍离》是东周一位大夫所作，他见西周的“宗庙宫室，尽为禾黍”，故作诗以抒感伤；此处借指汉王朝覆灭后的凄凉景象。

② 戏马台相传为项羽所筑。燕子楼系关盼盼所居之地，她是唐代著名歌妓，也为镇守当地的张愔妾侍；愔死后，她独居楼中十余年，最终不食而死。

落絮飞花，将春欲去，目送水天远。

此词的上片写昔日游西湖的情景，下片则写今日泛舟之所见，上下片形成强烈的对照。这不免使人想起赵孟頫的七律《纪旧游》(参见本章第二节)。但赵诗所写只是身世之感，此词则已触及人生的悲哀，使人深感繁华终归萧索，而"莺娇燕婉"也必将被"落絮飞花"所代替。此种悲感，在《忆旧游·重到金陵》中尤为突出。

怅麟残废井，凤去荒台，烟树攲斜。再到登临处，渺秦淮自碧，目断云沙。后庭谩有遗曲，玉树已无花。向宛寺裁诗，江亭把酒，暗换年华。

双双旧时燕，问巷陌归来，王谢谁家。自昔西州泪，等生存零落，何事兴嗟！庾郎似我憔悴，回首又天涯。但满耳西风，关河冷落凝暮笳。

上一首是从个人的今昔之异生发开去的，此首则从历史的变迁、人事的无常出发，归结到个人的无奈，因而其所写的人生的悲哀也就更其深切。全篇均用铺陈手法，既极写金陵的萧索，又竭力渲染盛衰的反差，给人以强烈的感受。但这一切，其实都只是词人心境的写照①。这种心境，与萨都剌怀古词中所表达的是相通的。

此外，张翥也长于写友情与恋情，常常伴随着寂寞、悲哀的情怀。《石州慢·春日雨中》、《南浦·舣舟南浦，因赋题》、《解连环·留别临川诸友》等都属于这一类。今引《石州慢·春日雨中》为例：

烟雨轻阴，庭院悄寒，晴意难准。社前燕子归来，恰换一番花信。春光全在，杏花红闹枝头，双鸾衔上金钗鬓。待到尽开时，又胭脂成粉。

堪恨。西园扑蝶，人闲芳径，踏青鞵润。帘影愔愔、竟日瞢胜如困。惜花中酒，寻常过了年年，情多那得离愁尽？翠被不成温，满薰篝兰烬。

虽是写情，但"待到尽开时，又胭脂成粉"之句，感慨甚深；这也正是对人生的无奈的悲叹。

杨　维　祯

杨维祯②(1296—1370)是元代后期江浙地区影响很大的文学家，维祯字

---

① 如"再到登临处"三句，就很能显示出寂寞和冷落。但无论何时，秦淮总是"渺"而"碧"的，而在金陵极目远望，"云"也总是看得见的，这都并非萧索的景色；至于"沙"则未必有，因为金陵无论怎么残破，与"黄沙远上白云间，一片孤城万仞山"(王之涣《凉州词》)的边塞情景到底不一样。

② 杨维祯的"祯"字，常被写作"桢"，而实为误字。见孙小力《杨维祯年谱》(复旦大学出版社1997年版)卷首《传略》。

廉夫，号铁崖、铁雅、铁笛道人等。诸暨（今属浙江）人。与萨都剌同为泰定四年（1327）进士。授天台县令，以忤豪民免职。后虽曾任钱清盐场司令、杭州四务提举、权江浙等处儒学提举，均官位甚卑，且有十几年时间连这种低级官吏的职位都未曾得到，以至长期闲居。至正十六年（1356）任建德路总管府推官。两年后（1358），建德为朱元璋军攻破，遂避居富春山。此后往来于江、浙一带，不复出仕。洪武二年（1369）冬，应明太祖朱元璋征召，赴南京修礼乐书，次年五月病殁。有《铁崖古乐府》、《复古诗集》、《东维子文集》等。

杨维祯在诗歌创作上不但自成一家，而且以他为首，开创了"铁雅派"；这在当时就是"为人脍炙"的诗派（见杨维祯《一沤集序》）。从表面上看，这派的主要特点是提倡古乐府，但其更深层的要求是提高诗歌的艺术成就。他在《潇湘集序》中说："余在吴下时，与永嘉李孝光论古人意。余曰：'梅一于酸，盐一于咸，饮食盐梅，而味常得于酸咸之外，此古诗人意也。后之得意者，惟古乐府而已耳。'孝光以余言为韪，遂相与唱和古乐府辞。好事者传于海内……泰定文风为之一变。吁，四十年矣。"此序作于至正二十六年（1366），其前四十年为泰定三年（1326）。可知他的诗风从泰定年间起就对诗坛发生了很大影响。在这里尤值得注意的是：第一，他所倡导的"味常得于酸咸之外"乃是晚唐司空图的论诗主张，其强调的是诗歌的艺术特征，与南宋严羽的"兴趣"说、清初王士禛的"神韵"说均一脉相承，而与宋诗的主理则相对立。同时，杨维祯又认为"诗出情性"（《两浙作者序》），他的提倡古乐府和复古，实含有强调情性、反对模拟之意。他说："古风人之诗，类出于闾夫鄙隶，非尽公卿大夫士之作也。而传之后世，有非今公卿大夫士之所可及，则何也？古者人□（疑当作"人"。——引者）有士君子之行，其学之成也尚已，故其出言如山出云、水出文、草木之出华实也。后之人执笔呻吟，模朱拟白以为诗，尚为有诗也哉？故摹拟愈偪，而去古愈远。"（《吴复诗录序》）总之，他由此而所要求于诗歌的，乃是诗人的情性与诗的艺术特征。至于他所认为的诗歌的艺术特征的具体内涵，则没有进一步阐发。第二，他的所谓"古乐府"，实包括古诗在内，不仅指乐府歌行；其门人吴复作《辑录铁雅先生古乐府序》说："……铁崖先生为古杂诗凡五百余首，自谓《乐府遗声》。"①而吴复将这些"古杂诗"编为十卷，干脆名为《铁崖先生古乐府》，其中即包括古诗在内，如卷八（《览古》四十二首）就全是古诗。而吴复所编此书是经杨维祯肯定的②。换言之，杨维祯的提倡"古乐府"，

① 见《四部丛刊》影印明成化刊本《铁崖先生古乐府》卷首。又，此本所附顾瑛《后序》说："会稽杨先生赋有《丽则遗音》，诗有《乐府余声》。"《乐府余声》盖即《乐府遗声》之异名。

② 杨维祯《吴君见心墓志铭》："遂编次余古诗凡十卷，加以评注，能道余所欲言。"

实是提倡近体诗以外的古诗,因而至少在客观上含有诗体解放之意。近体诗形成后,在中国诗史上曾产生过重大积极作用,但篇幅的限制与格律的严谨、语言的凝练,对于注重感情恣放的近世诗人来说却并不相宜,是以萨都剌、杨维祯乃至以后的高启都不以近体诗见长。同时,由于杨维祯所提倡的"古乐府"中还包含着竹枝词这样的体制,他并对竹枝词特别提倡,编有《西湖竹枝词》等;这种体制便于以通俗的语言来写作,而杨维祯自己在写此等诗时也很注重诗歌语言的通俗化,如"劝郎莫上南高峰,劝我莫上北高峰。南高峰云北高雨,云雨相催愁杀侬"(《西湖竹枝歌》)之类。所以,他的倡导古乐府对推动诗歌语言的通俗化也有意义。值得注意的是:我国近世文学的重大贡献之一是文学语言的变革,最突出的自是白话小说的出现及其所取得的巨大成就;而在狭义的诗歌领域,杨维祯的古乐府实可视为清末黄遵宪新派诗的滥觞。

杨维祯的上述诗论并没有对诗歌的内容加以限制,因此,他虽然由于自己的思想局限曾写过一些褒美节义的诗,但也创作了不少颇有离经叛道倾向的作品。大致说来,他的这种性质的诗歌可以分为三类。

首先是张扬自我。在他的《大人词》、《道人歌》等诗篇里,诗人的自我独立天地,含蕴万物,傲视众人,直抉宇宙的奥秘,同时又无限寂寞与孤独。

> 有大人,曰铁牛,绛人甲子不能记,曾识庖牺兽尾而蓬头。见炼石之女补天漏,涿鹿之帝杀蚩尤。上与伊周相幼主,下与孔孟游列侯。衣不异,粮不休,男女欲不绝,黄白术不修,其身备万物,成春秋。故能后天不老,挥斥八极隘九州。太上君,西化人,自谓出无始劫,荡乎宇宙如虚舟,其生为浮死为休。安知大人自消息,天子不能子,王公不能俦,下顾二子真蜉蝣。(《大人词》)
>
> 道人飞来朗风岑,玄都上下三青禽,搏桑已作青海断,鳌丘又逐罗浮沉。初见蜍精生月腹,前身捣药婆娑阴。还仙服食终恍惚,天上仙骸成积林。手持女娲百炼笛,笛中吹破天地心。天地心,何高深,八千岁,无知音。(《道人歌》)

诗中的"大人"与"道人"都是诗人的自况。二诗皆以想像的丰富和气势的磅礴取胜,而在其根底里的则是陆九渊的哲学。陆九渊倡言"四方上下曰宇,往古来今曰宙。宇宙便是吾心,吾心即是宇宙。"(《象山先生全集》卷二十二《杂说》)。他所依据的就是这种思想,连《大人词》的标题也源于陆九渊,《象山先生全集》卷二十五即有同名的作品。因为宇宙就在我的心里,人类社会的历史甚至帝王圣贤便也存在于我的心里,离开了我的心就没有这一切,他自然可以说"曾识庖牺兽尾而蓬头。见炼石之女补天漏"了。但尽管其哲学思想有渊

源，而把自我的形象写得如此高大，不向任何人物——包括天子和孔孟——低头，在我国古代文学中却是从杨维祯开始的。假如说晚明文学新思潮是以源出王阳明心学的李卓吾思想为基础的，那么，杨维祯这种以陆九渊哲学为基础的对自我形象的描绘，在哲学思想上原是与晚明文学新思潮相通的。

其次，是对于与礼教相对立的爱情的肯定。在他的诗集中，写爱情的诗不少。有些作品的爱情性质不明确，有些则显然为礼教所不容。

在这方面写得最朴素的是《别鹄操》。那本是琴操中的一首。原来是说：商陵穆子娶妻五年而无子，他的父母命他休妻另娶，他的妻子"中夜悲啸"，穆子很感伤，故作此琴操。杨维祯这一首则含有翻案的意思。诗中说："比翼将乖，雌雄羁孤。中夜雌啸，雄将曷如？宁为不雏，死作两孤，不愿八九子为秦乌。"也就是：宁可断子绝孙，也绝不休掉妻子。这是以夫妇之情来否定孝道；因为"无后"原是最大的不孝。

不过，就诗而论，《别鹄操》写得并不感人。其影响最大的则为《续奁集二十咏》。写一个青年女子的私情及其终于与所爱者成婚生子，并从各个方面赞扬了这女子的美。在当时就"万口播传"，后来并出了单行本。其精神固与元代大量写爱情的剧曲、散曲相一致，就诗歌的艺术造诣说，也为别开生面之作。

> 深情长是暗相随，月白风清苦苦思。不似东姑痴醉酒，幕天席地了无知。（《相思》）
>
> 胡伎牵来狞叱拨，轻身飞上电一抹。半兜玉镫褰湘裙，不许春泥汙罗袜。（《走马》）

前一首的一二两句直写其相思之深，后两句则隐喻其痛苦已非醉酒所能排解，故不能采取"东姑"的解脱方式。大胆、婉转兼而有之。后一首赞扬女子的矫健，而于勇武中另有高华之气，娉婷之姿，读末两句可见。以前的乐府诗虽也有称赞妇女的英勇的，如《李波小妹歌》，但均无此诗的风姿。尤其是在主理的宋诗以后，杨维祯把私情引入了诗歌领域，这不能不说是重大的进步。——自然，宋词也有写私情的，但词在北宋是不登大雅之堂的文体，在编个人的文集时从不编入词（无论这集子是作者自编或其家属、门人所编）；将词编入集子是从南宋庐陵所刊欧阳修文集开始的，但有些艳冶之词仍然不收。

在杨维祯写情的诗中，还有一点值得注意：他对人的内心的复杂性已有所体认，并予以认同。如其《买妾言》云："买妾千黄金，许身不许心。使君闻有妇，夜夜《白头吟》。"这里不仅包含着对男子薄情的谴责，而且对女子的"许身不许心"加以肯定。实际上也就意味着：被以高价买去作妾的女子没有对其丈夫——主人忠心的义务。在封建道德的长期熏陶下，这种想法显有异端

色彩。

第三，对于热烈的、世俗的美的追求。

中国的诗歌表现热烈的美，始于曹植而盛于李白；中晚唐诗歌已不复有此等情趣。但曹植的这类作品固纯是贵族声口，如“归来宴平乐，美酒斗十千”（《名都篇》），就非贵族不办；李白的“袖长管催欲轻举，汉东太守醉起舞。手持锦袍覆我身，我醉横眠枕其股”（《忆旧游寄谯郡元参军》）之类的热烈场面，也与一般的世俗之人有相当距离。而在杨维祯的诗中不但重新出现了热烈的美，而且经常是世俗化的。其代表作为《花游曲》。诗前有小序：

> 至正戊子三月十日，偕茅山贞居老仙、玉山才子烟雨中游石湖诸山。老仙为妓者璚英赋《点绛唇》词。已而午霁，登湖上山，歇宝积寺行禅师西轩。老仙题名轩之壁，璚英折碧桃花。下山，予为璚英赋《花游曲》，而玉山和之。

“贞居老仙”为张雨，杨维祯的诗友；“玉山才子”则为顾瑛，是铁雅诗派的一员。

> 二月十日春濛濛，满江花雨湿东风。美人盈盈烟雨里，唱彻湖烟与湖水。水天虹女忽当门，午光穿漏海霞裙。美人凌空蹑飞步，步上山头小真墓。华阳老仙海上来，五湖吐纳掌中杯。宝山枯禅开茗碗，木鲸吼罢催花板。老仙醉笔石阑西，一片飞花落粉题。蓬莱宫中花报使，花信明朝二十四。老仙更试蜀麻笺，写尽春愁《子夜》篇。

作为此诗中心的“美人”，其实是个妓女。诗中所写，不过是当时上层市民常有的携妓游山的情景，纯属世俗化的行为。但全篇却充满了热烈、欢快的情绪，美的景色和美的人交相辉映，甚至本与此种境界很不调和的寺院里沉重的木鱼（“木鲸”）声，经诗人用了一个“吼”字之后，似乎也变得热烈起来了。此处所反映的，正是处在上升阶段的市民的审美趣味。在我国诗歌史上是一种新的景观。而杨维祯的许多诗篇都有这样的追求，如《奔月卮歌》、《筚篥吟》、《李卿琵琶引》、《张猩猩胡琴引》、《城西美人歌》等。

杨维祯诗歌的这种新的内容与新的色调，对于当时诗坛起了一种巨大的震撼，属于铁雅诗派者达“数百人”（《寒厅诗话》），顾瑛、袁凯、杨基等皆出于此派（这些人都将在下一编中介绍）。

李孝光的散文

除诗词以外，文学性的散文在元末也取得了相应的成就。其最具代表性的作家，就是与杨维祯以古乐府相倡和的李孝光（1285—1350）。孝光字季和，

温州乐清(今属浙江)人,曾任秘书监丞等职,有《五峰集》。他的散文的成就远在其诗歌创作之上。

自宋代以来,所重者多为实用性的文章,尤其是明道、载道之文,文学散文则不受重视。元代虽常有文学散文,如前举麻革的《游龙山记》,其后也有戴表元、宋本、元明善等人的作品,而至李孝光出,文学散文的艺术成就又有了明显的提高。他的代表作是《雁山十记》,今引其中《大龙湫记》的一段如下:

> 今年冬又大旱,客入,到庵外石矼上,渐闻有水声。乃缘石矼下,出乱石间,始见瀑布垂,勃勃如苍烟,乍小乍大,鸣渐壮急。水落潭上洼石,石被激射,反红如丹砂。石间无秋毫土气,产木宜瘠黑,反碧滑如翠羽凫毛。潭中有斑鱼廿馀头,闻转石声,洋洋远去,闲暇回缓,如避世士然。家僮方置大瓶石旁,仰接瀑水,水忽舞向人,又益壮一倍,不可复得瓶。乃解衣脱帽著石上,相持扼掔,欲争取之,因大呼笑。西南石壁上,黄猿数十,闻声,皆自惊扰,挽崖端偃木牵连下,窥人而啼。纵观久之,行出瑞鹿院前——今为瑞鹿寺,日已入。苍林积叶,前行,人迷不得路,独见明月宛宛如故人。

写瀑布之状,用笔简练而生气蓊勃,人的欢快情绪与自然之美融而为一;末数句由动入静,极富神韵。以此与《游龙山记》相比较,我们可以看到文学散文的长足进步。